



А. Т. Тевосян

ПЕРЕЗВОНЫ:
ЖИЗНЬ, ТВОРЧЕСТВО, ВЗГЛЯДЫ
ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА



Издательство
«Композитор • Санкт-Петербург»
2009

*Издание выпущено при поддержке
Комитета по печати и взаимодействию
со средствами массовой информации Санкт-Петербурга
и Правительства Вологодской области*

Составители и редакторы
Я. Л. Бутовский и Н. Е. Гаврилина

Ответственный редактор
Г. Г. Белов

Тевосян, А. Т.

Т 30 Презвоны: жзн, творчество, взгляды Валерия Гаврилина / Отв.
ред. Г. Г. Белов; ред.-сост. Я. Л. Бутовский, Н. Е. Гаврилина. — СПб.:
Композитор • Санкт-Петербург, 2009. — 616 с.: ил., портр., нот.

ISBN 978-5-7379-0388-6

«Эта книга о великой музыке и трагической судьбе. Эта книга о добром и талантливом человеке, жившем в России XX века. Эта книга о трудном пути художника, который хотел постичь и воспеть свое время, свою страну и свой народ во всей красоте, правде, контрастности и противоречивости на катастрофически-переломном этапе истории» — этими словами начинается книга музыковеда А. Т. Тевосяна о композиторе В. А. Гаврилине (1939–1999).

Книга эта тоже имела трагическую судьбу — собирая материалы для нее еще при жизни Гаврилина, Тевосян сразу после кончины своего героя начал писать книгу, но неожиданная скоротечная тяжелая болезнь оборвала в ноябре 2001 года и его работу над книгой, и его жизнь...

Знакомство с тем, что Тевосян успел сделать, показало: работа продвинулась настолько, что и в не совсем завершённом виде его с увлечением написанная книга безусловно привлечет внимание всех, кто интересуется жизнью, творчеством и взглядом выдающегося композитора.

Книга рассчитана на широкий круг читателей.

ББК 85.313(2)

© А. Т. Тевосян, наследники, 2009
© Я. Л. Бутовский, Н. Е. Гаврилина, редакция и
составление, 2009
© Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»,
2009

ISBN 978-5-7379-0388-6

Содержание

<i>От издательства</i>	5
<i>От редакторов-составителей</i>	6

Присказка-заговор, или Перезвоны «Перезвонов»	12
---	----

Часть первая ВОЛОГДА

Глава 1. Кадников	19
Глава 2. Перхурьево — Воздвижение	29
Глава 3. Вологда	45

Часть вторая ЛЕНИНГРАД

Глава 4. Школа-десятилетка	59
Глава 5. Консерватория	79
Из семейного альбома № 1	102
Театрамкалейдоскоп № 1	106
Глава 6. «Немецкая тетрадь»	118
Глава 7. Возвращение к себе	132
Глава 8. Аспирантура. Педагогика	155
Глава 9. «Русская тетрадь»	160
Из семейного альбома № 2	179

Часть третья ТЕАТР ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА

Глава 10. Фортепианный театр	183
------------------------------------	-----

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Глава 11. Сад песен	190
Из семейного альбома № 3	224
Глава 12. Английская тетрадь — «Три песни Офелии»	229
Глава 13. «Вторая немецкая тетрадь»	233
Глава 14. «Вечерок»	237
Театрамкалейдоскоп № 2	249

ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЙ И ОРАТОРИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Глава 15. «Военные письма»	277
Трудные дачи № 1	289
Глава 16. «Земля»	294

Телефильм-концерт «Композитор

Валерий Гаврилин»	301
Музыка к кинофильмам	310

<i>Глава 17. «Скоморохи»</i>	313
<i>Театрамкалейдоскоп № 3</i>	324
<i>Из семейного альбома № 4</i>	348
<i>Глава 18. «Перезвоны»</i>	351
<i>Театрамкалейдоскоп № 4, или</i> <i>Возвращения в Вологду</i>	399

БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

<i>Глава 19. «Анюта»</i>	411
<i>Глава 20. «Дом у дороги»</i>	419
<i>Глава 21. «Подпоручик Ромашов»</i>	430
<i>Глава 22. «Женитьба Бальзамина»</i>	433
<i>Глава 23. Незавершенный и невыявленный театральный собор</i>	437
<i>Трудные дачи № 2</i>	464
<i>Из семейного альбома № 5</i>	465

Эпилог

«ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК»

<i>Раздел 1. Мировоззрение и психология творчества</i>	471
<i>Раздел 2. Эстетико-теоретические проблемы</i>	478
<i>Раздел 3. Музыковедение и критика</i>	490
<i>Раздел 4. Трагедия художника XX века</i>	511

<i>Вместо послесловия</i>	520
---------------------------------	-----

Приложения

<i>Переписка А. Т. Тевосяна и В. А. Гаврилина</i>	527
<i>Ю. И. Паусов. О творческом пути А. Т. Тевосяна</i>	531

<i>Библиографические ссылки к тексту монографии</i>	534
<i>Библиография</i>	541
<i>Нотография</i>	566
<i>Дискография</i>	577
<i>Указатель имен</i>	582
<i>Указатель музыкальных сочинений В. А. Гаврилина</i>	601
<i>Указатель музыкальных произведений, спектаклей,</i> <i>кино- и телефильмов</i>	607

От издательства

Необходимость издания капитального труда, посвященного жизненному пути и творческому наследию одного из ведущих российских композиторов второй половины XX века Валерия Александровича Гаврилина (1939–1999), уже давно назрела, и, понимая это, издательство «Композитор • Санкт-Петербург» еще в 2000 году заключило договор на подготовку монографии о нем с известным московским музыковедом Александром Татевосовичем Тевосяном.

Сразу же и очень энергично взявшись за монографию, А. Т. Тевосян в короткий срок проделал огромную работу, но, к великому сожалению, завершить ее не успел — преждевременная смерть унесла его в конце 2001 года.

К тому, чтобы решиться представить читателям незавершенную книгу, у издательства были, по крайней мере, три причины:

во-первых, попытки привлечь к созданию монографии о Гаврилине других музыковедов пока не дали результатов. Это не значит, что изучением его творчества и биографии никто не занимается, наоборот, появляется все больше исследователей, в основном молодых, которых эта тема всерьез заинтересовала. Однако никто из них не готов пока к глубокому анализу творчества Гаврилина в целом;

во-вторых, А. Т. Тевосян включил в текст монографии обширный корпус материалов и документов, многие из которых еще не введены в научный оборот. Это уже само по себе объясняет необходимость издания того, что он успел собрать;

в-третьих, нам кажется, что и в том виде, в котором незавершенная монография подготовлена к печати, она представляет безусловный интерес и для исследователей музыки второй половины XX века, и для музыкантов, исполняющих произведения Гаврилина, и для любителей музыки, прежде всего почитателей его творчества, которых уже очень много не только в нашей стране, но и за ее пределами.

Для подготовки текста Тевосяна к изданию издательство прилекло в качестве редакторов-составителей Н. Е. Гаврилина и хорошо знающего жизнь и творчество В. А. Гаврилина кандидата искусствоведения Я. Л. Бутовского.

Представляя читателям незавершенную работу, издательство понимает, что идет на определенный риск, но надеется на снисходительность, ибо издание это осуществляется в память так рано покинувших нас Валерия Александровича Гаврилина и Александра Татевосовича Тевосяна.

От редакторов-составителей

В феврале 1986 года Валерий Александрович Гаврилин получил от московского музыковеда Александра Татевосовича Тевосяна рукопись его статьи «По прочтении Шукшина» и письмо с просьбой о замечаниях. В ответном письме композитора замечаний не было, зато было сказано: «Прочел Вашу работу — и заплакал. <...> Я давно сам для себя мало что объясняю словами, и Ваши душевные, духовные, точные и высокие слова поразили меня точно громом. Спасибо Вам огромное и низкий поклон». А когда осенью 1986 года А. Т. Тевосян [далее — АТ] написал аннотацию к грампластинке с музыкой Гаврилина и послал ее автору, тот ответил: «Я поражаюсь тому, как точно Вы чувствуете то, о чем я хочу сказать своей музыкой. Это первый случай в моей жизни». После таких отзывов у АТ возникла идея написать книгу о творчестве Гаврилина: «Уже сейчас мне видятся контуры своеобразного исследования-поэмы, где речь пойдет об их художественном мире, о воплощенных в нем великих и вечных вопросах человеческого бытия, о жизни, судьбе и духовном опыте нашего поколения».

Гаврилин согласился поддержать предложение АТ и, позвонив в Москву, выразил еще и желание принять участие в работе, записав для книги «беседы-диалоги». Окончательно они договорились в мае 1989 года, и АТ начал подготовительные работы. В компьютере сохранились наброски «Вступления» к будущей книге, в которых АТ сформулировал основы своего подхода к творчеству Гаврилина: «Не узко понятый фольклоризм или „деревенщина“, традиционализм или консерватизм, но высокая философия жизни, которая несмотря ни на что многие тысячелетия держится на главном и вечном».

Услышав 29 января 1999 года о безвременной кончине Валерия Александровича, АТ немедленно выехал в Петербург. Н. Е. Гаврилина, зная об отношении композитора к АТ и о начатой им работе над книгой, вскоре после похорон обратилась к нему с просьбой подготовить монографию уже не только о творчестве, но и о жизни В. А. Гаврилина. АТ согласился сразу же. Поддержало эту идею и издательство «Композитор • Санкт-Петербург».

Несмотря на большую занятость в Академии хорового искусства и не меньшую загрузку по другим обязательствам, АТ с подъемом взялся за работу: побывал на родине Гаврилина, общался с его земляками, беседовал с его учителями, записывал воспоминания соучеников и друзей Гаврилина, артистов, исполнявших его сочинения. Он изучил архив композитора, в частности нотные рукописи и наброски. Он собирал все, что сказано о Гаврилине, вплоть до упоминаний о нем, например, в рецензиях на спектакли, к которым тот писал музыку. Параллельно АТ

занимался планом монографии, написал несколько вариантов и, остановившись на одном из них, начал писать книгу, продолжая сбор материалов. Одновременно он готовил к печати сборник статей и выступлений Гаврилина¹.

Уже осенью 2001 года АТ привез в Санкт-Петербург Н. Е. Гаврилиной для ознакомления и замечаний черновые варианты шести глав, предупредив, что все они в ходе дальнейшей работы будут сильно сокращены. Но работа была неожиданно прервана тяжелой скоротечной болезнью. 6 ноября 2001 года Александр Татевосович Тевосян скончался...

* * *

По просьбе Н. Е. Гаврилиной и издательства «Композитор • Санкт-Петербург» наследники АТ перевели из его компьютера на компакт-диск то, что он успел написать для монографии, а также все подготовительные материалы. Уже первое знакомство с тем, что АТ успел собрать и написать, показало: работа продвинулась настолько, что и в незавершенном виде представляет бесспорный интерес для всех, кто занимается или интересуется творчеством композитора. Издательство решило подготовить незавершенную монографию АТ к печати.

Редакторы-составители начали работу с детального изучения всех материалов АТ. Сбор материалов и работу над текстом АТ вел практически по всем главам и разделам книги, но степень их готовности оказалось разной, а по вокальному циклу «Времена года» и музыке к кинофильму «Провинциальный бенефис» работа даже не была начата. Стал ясен и метод работы АТ: используя возможности компьютера и взяв за основу план книги, он открыл папку «Текст», а в ней около 90 файлов — по числу глав, разделов и приложений. В эти файлы помещались накапливаемые материалы, и в них же АТ писал тезисы отдельных фрагментов, затем разрабатывал эти фрагменты и объединял их в черновой текст главы. Он не отделял только что написанный текст, ему важен был ход мысли, он торопился связно изложить его. Зафиксировав какую-то мысль в тексте, он сразу переходил к ее развитию, подкреплял примерами и, вероятно, даже не перечитывая написанное, двигался дальше, ничего не вычеркивая и не исправляя. Поэтому в этих предварительных текстах встречаются чересчур многословные рассуждения, повторы фрагментов текста, а порой даже несколько синонимов одного слова, например: *«застывшие, неподвижные, неживые категории»* или *«жанровые оковы»*,

¹ По сборнику АТ успел сделать совсем мало; работа была продолжена и завершена Н. Е. Гаврилиной; см.: *Гаврилин В. А. Слушая сердцем...* СПб., 2005.

колеи, шлюзы». Иногда АТ копировал фрагменты текста одной главы в файл другой главы или раздела, в которых речь шла о схожей проблеме. Особенно много фрагментов он перенес из глав в разделы «Эпилога». Все это подлежало правке при дальнейшей работе над текстом. Для нее он открыл папку «Монография», куда успел скопировать 16 более или менее завершенных черновых вариантов глав; в большинстве из них правка даже не начата, а там, где начата, явно не доведена до конца.

Еще одна особенность метода АТ: цитируя на первоначальном этапе работы тексты Гаврилина или других авторов, он очень часто копировал в нужное место куски выделенного шрифтом цитируемого текста с большим запасом, чтобы сокращать цитаты до минимально необходимого объема уже при редактировании главы в папке «Монография».

* * *

С самого начала работы АТ наметил название монографии:

ПЕРЕЗВОНЫ
Документально-исследовательская книга-симфония:
ЖИЗНЬ, ТВОРЧЕСТВО, ВЗГЛЯДЫ
ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА

Это название отвечало задуманной АТ идее «книги-симфонии», «книги-театра». Метод работы АТ привел к тому, что идея была лишь предложена во вступлении, а в том, что он успел написать, практически не осуществлена; вероятно, предполагалось сделать это при окончательной редакции текста. Поэтому было решено отказаться от намеченного АТ названия в целом, взяв из него лишь то, что отвечает тексту, предлагаемому вниманию читателей.

Идея «книги-симфонии» означала очень личное отношение автора ко всему, о чем он пишет. Об этом также сказано во вступлении — «Присказке-заговоре». Но на этапе создания чернового текста глав АТ сосредоточился на изложении и анализе собранного материала, меньше думая о «параллелях жизни и взглядов» автора и героя. В том, что он успел написать, таких «параллелей» немного. Можно предположить, что «авторский голос» был бы усилен на этапе создания окончательного текста.

Вероятно, с этим было связано и решение поставить перед «Эпилогом» главу «Встречи со Свиридовым», в которой должна была завершиться тема взаимоотношений двух композиторов разных поколений, затрагиваемая в других главах. АТ собрал в файле главы очень много материалов: все статьи Гаврилина о Г. В. Свиридове, все высказывания Свиридова о Гаврилине в печати и в телефильмах и сохранившиеся

письма, написав предварительные связи-пояснения между некоторыми текстами. Очевидно, в дальнейшем он заметно сократил бы главу не только из-за слишком большого объема, но и для обращения к своей «авторской судьбе». Дело в том, что знакомство со Свиридовым было чрезвычайно значимым моментом биографии и у Гаврилина, и у АТ, — он хорошо знал Георгия Васильевича и находился под обаянием его интереснейшей, сложной личности. Так что в этой главе должны были завершиться и «параллели» биографий Гаврилина и АТ...

Главу «Встречи со Свиридовым» в том виде, в каком ее оставил АТ, не имело смысла печатать из-за того, что многие тексты из нее обильно процитированы в других главах книги, некоторые даже целиком. Кроме того, статьи Гаврилина, составляющие основную ее часть, уже напечатаны в книге «Слушая сердцем...». Редакторы позволили себе только дополнительно внести в соответствующие главы несколько цитат из писем Свиридова, включенных АТ в эту главу.

* * *

Уже в первые планы монографии АТ включил свои статьи 1988 и 1999 годов о «Перезвонах», а заново написанное в главе о них было посвящено не анализу сочинения, а истории замысла, первым исполнением и отзывам. В вариантах плана статьи помещены в разные разделы книги, в плане «книги-симфонии» они стоят сразу за «Присказкой-заговором». Но так как этот план АТ не успел осуществить, решено было дать обе статьи в главе о «Перезвонах». Купюры в их текстах связаны с тем, что некоторые положения повторялись в других частях главы о «Перезвонах» или в других главах.

* * *

Тексты АТ можно разделить на три группы по уровню готовности: 1) 16 глав в папке «Монография»; 2) черновые тексты остальных глав и разделов; 3) тезисные записи и небольшие фрагменты к будущим главам. Самым сложным было доведение до «читабельного» уровня черновых текстов — они явно «избыточны» и требовали сокращений, иногда весьма значительных, и почти всегда — стилистической правки, в частности разбивки многочисленных, с ходу написанных длинных фраз на более короткие. Сокращений в текстах 1-й группы, как правило, было меньше, объем их зависел от степени завершенности. Правка тезисных записей и небольших фрагментов текстов была минимальной.

Делая сокращения и неизбежную стилистическую правку, мы исходили из желания сохранить сам ход мысли АТ и сберечь характерную для него стилистику, которую «осваивали», читая и перечитывая его книги и

статьи и более или менее завершённые тексты монографии. В тех случаях, когда одни и те же фрагменты текстов самого АТ или цитируемых авторов были вставлены в разные главы или разделы, приходилось решать, для какой именно главы или раздела они более важны, и убирать их из других. Но в отдельных случаях эти повторы пришлось оставить, чтобы не нарушать авторской логики развития текста каждой из этих глав.

Основной корпус текста АТ печатается обычным шрифтом, а приводимые им тексты Гаврилина и других авторов — рубленым. Курсивом и пометой «АТ» в начале выделены вставленные АТ в основной текст «параллели» своей биографии и биографии Гаврилина.

Отдельные фрагменты-заготовки текста глав отделены от основного текста и один от другого длинными линиями слева. Цитируемые фрагменты текстов Гаврилина, которые он сам отделял один от другого линиями, разделены короткими линиями по центру страницы.

Тезисы так и не написанных абзацев или разделов даются более мелким шрифтом и в квадратных скобках []. Иногда АТ делал более мелким шрифтом тезисные «приписки» в скобках к уже написанному связному тексту, с тем чтобы в дальнейшем этот текст расширить. Чтобы облегчить чтение, такие пометы вынесены в примечания и даны также в квадратных скобках []. Купюры в цитируемых текстах отмечены многоточиями в угловых скобках <...>.

Если к цитируемым текстам нет библиографических сносок, это означает, что АТ приводит фрагменты записанных им самим на диктофон воспоминаний о Гаврилине его родных и друзей, исполнителей его музыки и т. д. Особо надо сказать о ссылках на материалы музыковедов из Казани Т. Г. Виноградовой. Она работала над диссертацией о творчестве Гаврилина, накопила много материалов, кое-что успела написать, но по объективным причинам диссертацию не завершила. Собранные материалы она передала в архив Гаврилина.

Воспоминания, которые Н. Е. Гаврилина собирала для книги о Гаврилине, АТ цитировал по рабочим текстам, ещё не сданным в издательство. Все ссылки уточнены по книге: «Этот удивительный Гаврилин...» (СПб., 2008).

Составляя параллельно с работой над монографией сборник статей и выступлений Гаврилина, АТ предполагал, что он выйдет раньше, чем будет завершена монография, и ссылался на него как на уже выпущенное издание. В публикуемой монографии тексты Гаврилина выверены по сборнику: *Гаврилин В. А. Слушая сердцем...* СПб., 2005.

В *Указатели* вынесены имена, названия сочинений Гаврилина, спектаклей, фильмов из основного корпуса книги. Не включены имена и названия, встречающиеся только в примечаниях, а также имена должно-

стных лиц из приведенных документов и имена, входящие в названия театров, оркестров и т. п.

* * *

Считаем своим долгом особо поблагодарить наследников Александра Татевосовича Тевосяна, предоставивших в наше распоряжение все материалы, подготовленные им для монографии, сотрудников издательства «Композитор • Санкт-Петербург» во главе с его директором и главным редактором С. Э. Таировой и ответственного редактора Г. Г. Белова, которые не только поддержали идею публикации монографии А. Т. Тевосяна, но и активно помогали нам на всех этапах этой сложной работы, а также Е. А. Ручьевскую, прочитавшую монографию еще в рукописи.

ПРИСКАЗКА-ЗАГОВОР, ИЛИ ПЕРЕЗВОНЫ «ПЕРЕЗВОНОВ»

Эта книга о великой музыке и трагической судьбе. Эта книга о добром и талантливом человеке, жившем в России XX века. Эта книга о трудном пути художника, который хотел постичь и воспеть свое время, свою страну и свой народ во всей красоте, правде, контрастности и противоречивости на катастрофически-переломном этапе истории.

Это книга о Валерии Гаврилине, русском композиторе. Конечно же, главное, чем он нам интересен, — тем, что писал музыку, и тем, что был замечательным, великим мастером. Но особенность его огромного таланта в том, что Гаврилин, создавая прекрасную музыку, умудрялся не нагромождать замысловатые конструкции, не становиться на котурны, не отдаляться от людей. Удивительным образом он оставался добрым и внимательным человеком, с возрастом и жизненным опытом не утратил детскую непосредственность восхищения красотой природы и людей, творений рук и души человеческой. Не утратил и лучезарную способность удивляться, радоваться и сострадать, способность скромно отойти в тень, переживая свои триумфы, восхищаться чужими достоинствами или столь же непосредственно сокрушаться чужим бедам, сочувствовать чужому горю и безутешно по-детски плакать.

Для Гаврилина как художника нет незначительных тем или событий, нет маленьких людей или неинтересных судеб, ибо все они от рождения наделены бессмертной божественной душой, все так или иначе испытаны жизнью, все так или иначе несут на себе крест судеб своего отечества. И делом жизни Гаврилина было не просто сочинение, а узнавание, постижение и сотворчество с людьми, с народом, с природой, наконец, с самой жизнью. Он не сочинял музыку, но стремился постичь и запечатлеть в *своей* музыке людей во всей полноте и сложности их жизни. Не случайна его

запись: «Для меня всё в жизни — музыка. Движения человеческой души, желаний, памяти, рук, тел, дело — всё музыка, дурная или хорошая» [1. 325]¹. Пафос творчества был не в том, чтобы продемонстрировать всем: «Послушайте, что я насочинял в тиши кабинета, вот как я инкрустировал звук, как подковал неведомую вам заграничную музыкальную инфузорию». Нет! Главным для него было поделиться с людьми тем, что он увидел, услышал, почувствовал, узнал в этой непростой жизни, чему он радовался и что его огорчало.

Ему был дан удивительный дар постижения живого человека во всей полноте его — он умел слышать интонацию живой речи, он умел видеть интонацию реального жеста, его пластику, его неповторимую и естественную красоту, он умел различать и одухотворять красоту и поэзию обыденной жизни, слышать ее обиходные и праздничные перезвоны. Это был необычный дар, которым наделяются те русские художники, творчество которых не следует прописям, технологиям, чужим рецептам, но всегда обращено к жизни и людям. Таковы Пушкин и Гоголь, Толстой и Мусоргский, Чехов и Шукшин. Таков Свиридов, который был так близок Гаврилину.

Поэтому и книга о Гаврилине должна быть книгой о добром и талантливом человеке, невиданность и неслыханность таланта которого таилась в удивительном умении слушать и прозревать сложнейшую и прекраснейшую музыку жизни.

«Становящаяся мысль требует и становящегося жанра, во всяком случае, ищет достаточной свободы, чтобы уже в самом начале не оказаться скованной устойчивым каноном привычного жизнеописания» [2. 9] — только поняв это, я осознал, почему при всей трепетной любви к Гаврилину и к его музыке столь мучительной была попытка писать книгу о нем по традиционным прописям жанра монографии. Вероятно, это просто невозможно, по крайней мере сегодня, и для меня, так как нельзя все выстроить в ряд, разложить по полочкам и по жанрам, тем более что и сам он писал не жанры. Не таков он, и не такова жизнь, которую он прожил. Не таковы вопросы, которые волновали его прежде всего и на которые он мучительно искал ответ в жизни. Именно для него менее всего пригодны устоявшиеся рецепты композиторской кухни. Именно для него невозможно

¹ Здесь и далее цифры в квадратных скобках означают ссылку на Библиографический список, помещенный в конце текста монографии: первая цифра — номер издания по списку, вторая (и следующие) — номер страницы (страниц). Для многотомных изданий номер тома стоит через запятую за первой цифрой.

поверить алгеброй гармонию, ибо мудрость пушкинско-музыковедческого Сальери для книги о Гаврилине наименее приемлема.

Можно еще сказать, что Гаврилин, будучи профессиональным композитором, во многом сохранял дар народного музыканта, который, по наблюдению ученого-фольклориста Гаврилина, мыслит — в отличие от профессионала — не по клеточкам. Он и не мыслил по клеточкам прописей и канонов, а шел от многоцветия и многозвучия живой жизни.

Поэтому книга о Гаврилине должна быть книгой о Человеке, книгой о Жизни, о тех непростых коллизиях, которые случаются между ними. Кто-то величает это таинственно «Судьба», а кто-то называет это «Путь». Но суть не в названии, а в том, чтобы постичь живую интонацию его жизни, интонацию его музыкальной мысли и речи, чтобы во всем сделанном им услышать его неповторимый, изысканно-естественный, глуховатый голос.

Писать о Гаврилине одновременно очень легко и очень трудно. Легко потому, что размышления о нем самом и соприкосновения с его музыкой всегда радостны. Легко потому, что она, на первый взгляд, проста и естественна, и именно потому — трудно...

Писать о композиторе, почти что ровеснике, легко. Мы жили в одно время и в одной стране, мы вместе с ней переживали ее судьбы, были свидетелями многих общих для нас событий. Но в то же время мы прожили разные жизни. В. Курбатов очень точно подметил: «...это очевидно с порога — написать монографию о сверстнике нельзя. Собственная судьба начнет контрабандой протаскивать в чужое „моно“ свои воспоминания, подставлять свои реалии в праведной уверенности, что общность поколения предполагает и сходство восприятия и толкования действительно тесно похожего мира. К тому же опыт мировой культуры давно уже научил нас грустной истине, что кого бы мы ни писали и кого бы ни избрали в герои, мы тайно пишем автопортрет. Только одни с порога знают это, а другие списывают себя в счастливом неведении, обманно и напрасно уверенные в объективности своего свидетельства о другом» [2. 9].

Судьба соединила Гаврилина и меня на высшей точке его творчества — на «Перезвонах». И дальнейшее знакомство с ним, и постижение его происходило под знаком этого сочинения, сквозь волшебный кристалл его музыкально-поэтического мира. Были здесь и удивительные письма, и нечестные разговоры в жизни и по телефону. Было здесь и трепетное ожидание следующей хоровой симфонии-действия «Пастух и пастушка». Было и запоздалое знакомство со «Скоморохами», беседы с В. Коростылевым. Были и первые наброски книги и идея совместной работы. Потом было и новое

обращение к «Перезвонам»... Отсюда как-то сама собой родилась, возможно наивная, мысль построить эту книгу как «перезвоны» его гениальных «Перезвонов», которые для книги его жизни должны послужить вершинной-источником. Постигая их, мы лучше поймем и осознаем все пути и тропинки, приведшие к ним, все начальные и дальнейшие перезвоны его жизни, всю эту хоровую симфонию-действие судьбы нашего выдающегося современника.

Так вот и сложилась идея строения этой книги и ее жанр — *документально-исследовательская книга-симфония*.

Документальная. Многое еще не было собрано, не известно... Поэтому, наряду со стремлением осмыслить творчество Гаврилина, явилось искушение собрать по возможности все доступные материалы, чтобы читатель не в пересказе, а по подлинникам, по документам мог представить и его самого, и его размышления о самых различных жизненных явлениях, о музыкальной жизни и о своей музыке. Тем более что судьба его музыки при всей ее демократичности и доступности была далеко не простой. Особенности ее восприятия и осознания очень важны для понимания его творчества. Также важны и подлинные живые голоса рассказывающих и размышляющих о нем современников.

Исследовательская. Многое, что было — хотя все это на памяти наших современников, — приходится восстанавливать, реконструировать. Для постижения гениально найденных образов требуются многие и многие ссылки, научное, а значит, аргументированное рассмотрение, а зачастую и пересмотр порой еще устойчивой культурной или научной парадигмы. Особенно важно, исследуя множество тем, о которых размышлял и высказывался Гаврилин, не повредить ту тончайшую грань, которая связывает и одновременно разъединяет явления устной и письменной культуры, профессиональное и народное искусство, «свое и чужое», национальное и интернациональное, традицию и новаторство...

Так, к примеру, проблеме «традиция и современность» невозможно решить раз и навсегда. Чтобы осознать особенности претворения традиции и истинные масштабы новаторства, необходимо представить их не в абсолютном времени раз и навсегда запечатленного фотоснимка, а в подвижном контексте все более и более «уходящей натуры». Многие из тех, кто будет читать эту книгу, не знали или, если знали, не соотносили множества происходивших в то время событий, даже если о них говорилось в широко доступных источниках. Тем более не знали и многое, что по разным причинам не могло быть опубликовано и открылось лишь в последнее время.

Не говоря уже о тех, кто родился позже, не застал того времени, которое прожили мы, и ему необъяснимо многое, ибо здравому смыслу его, как правило, просто не постичь, а становится оно понятным лишь при погружении в эпоху, при осознании ее менталитета. Поэтому происшедший там диалог культур и «контрапункт стилей» (термин Д. С. Лихачева) приводит к тому, что их составляющие на новом фоне могут восприниматься диаметрально противоположно, подобно сине-голубому полотну на белом или на синем фоне. Отсюда и необходимость по возможности полной прорисовки фона, без этого многие повороты темы окажутся непонятыми¹.

Позже я узнал, что Валерий Александрович иногда говорил: «Когда я буду стар, сам напишу книгу о себе». Так что моя идея и его пожелание в чем-то совпали, и эта книга, где достаточно полно представлено не только его музыкальное, но и литературное наследие, в первую очередь — попытка исполнить его пожелание. Из этого логически вытекала потребность, в том числе и для достижения стилевого единства и документальности работы, сохранить разноголосицу голосов общавшихся с ним, говоривших и писавших о нем людей. Кроме того, было еще и стремление по возможности запечатлеть многих из этих людей, окружавшую его обстановку и многое другое, что входит во всеобъемлющее понятие «жизнь». Отсюда вставные новеллы и эссе в близких композитору жанрах «из семейного альбома», «портреты», «этюды-настроения», «зарисовки». Как и для героя этой книги, для автора ее важно «видеть людей», которые окружали его, были ему близки, а близкий человек, по его собственному выражению, «про которого знаешь все: где родился и живет, какова семья, что любит, что читает, к чему пристрастен» [З. 126]. Вот почему книга, центральная тема которой — театр Валерия Гаврилина, сама немного напоминает театр, а основные эстетико-теоретические и философские проблемы обсуждаются уже после «театрального разъезда» — они оставлены на эпилог книги.

¹ [Есть в книге и своя дудочка, и свой чтец.]

Эта приписка АТ на полях связана с «Перезвонами»: «Дудочка» — название интерлюдий между номерами; «Чтец» — один из солистов. АТ не завершил работу над «Присказкой», как и над книгой в целом, и установить смысл этого неразвернутого тезиса не представляется возможным, так же как, к сожалению, невозможно восстановить всю структуру задуманной им «книги-симфонии». — *Прим. ред.-сост.*

От обилия портретов, обилия персонажей — целый хор на гигантской сцене жизни — слово «симфония» в названии. А от «хоровой симфонии» идет и стремление не к монополизации авторства, а к диалогу со всеми, кто говорил и писал о Гаврилине, а тем более с ним самим. Тот же В. Курбатов справедливо заметил: «Диалог вообще дает больше простора всем сторонам. Можно не угнетать читателя сплошным текстом, ограничиваясь порою случайным примечанием, живым недоумением, а то и чужой репликой» [2. 9].

Главный участник диалога здесь — сам Валерий Александрович, его высказывания, свидетельства, статьи, которые можно дать не как короткие цитаты, а как чудом сохранившиеся разделы ненаписанной им книги. Все это — важная часть осуществления его творческой натуры, свидетельство его образа мыслей и жизни его духа.

Такой подход, казалось бы, облегчает задачу автора — чего проще: аккуратно перепиши и — «С Богом!». Но все гораздо сложнее, ибо связано еще с различиями устной и письменной форм высказывания, их зависимостью от места и времени, точности и внимательности интервьюеров, добросовестности, мелкой пакостности или вальяжной подлости редакторов, кореживших или вымарывавших слова и целые фрагменты или вовсе не дававших ходу представленному материалу.

Наконец, не менее сложно и то, что по возможности полное представление Гаврилина — писателя, критика, публициста — с его изумительным языком сразу же поднимает планку требований к автору монографии на недостижимую высоту, поскольку *литературный дар* Гаврилина, красота его мысли и музыка его слова как одна из граней его целостной, гениально одаренной личности стоит в одном ряду с естественной и изысканной красотой его музыки, но одновременно — и в одном ряду не только с выдающимися музыковедческими трудами Б. Асафьева и Р. Роллана, но и с самыми блистательными стилистами Земли Русской, такими, как Гоголь, Лесков, Чехов, Платонов.

Структура книги: *Первая часть* посвящена Вологде — детству и началу становления, закладке мировоззрения, росту души, впервые проснувшейся непреодолимой тяге к музыке, сочинительству, потребности «утолять невнятное доселе художническое томление» [4. 420].

Вторая часть. Ленинград — школа-десятилетка, консерватория, с которыми связано его профессиональное становление и вся последующая творческая деятельность и жизнь.

Это не только два города, но еще и две цивилизации, два полюса, создававшие гигантское напряжение.

Вся последующая его жизнь проходила под знаком творчества, в котором центральное место занимала музыка с пронизывающей ее идеей живого общения со слушателем, идея театра, театральности. Поэтому *третья часть* называется «Театр Валерия Гаврилина»¹.

Эстетико-теоретический *Эпилог*: «Последний романтик».

Меньше всего я хочу писать академическую монографию, хотя в книге должен быть и эстетико-теоретический анализ отдельных сочинений, и творчества Гаврилина в целом. Хотелось вместе с читателями еще и еще знакомиться с мельчайшими подробностями его жизни, с историей создания его сочинений, вместе перечитывать старые рецензии и его собственные статьи... И нельзя было уйти от тех наших разговоров, от той переписки, которые могли бы состояться... Наконец, надо было опираться на еще не выхолощенные традиции русской музыкальной критики, ориентированной на широкий круг культурной аудитории, и на принципы современной постклассической науки, по которым личность исследователя входит в сам научный текст, вследствие чего научное и художественное переплетаются.

Считаю долгом выразить благодарность за помощь в работе, предоставленные материалы и интервью Н. Е. Гаврилиной, Т. Д. Томашевской, В. И. Аринину, Г. И. Баншикову, Е. М. Белодубровскому, Я. Л. Бутовскому, Т. Г. Виноградовой, С. К. Горковенко, З. А. Долухановой, Р. А. Оганяну, Ю. И. Симонову, О. А. Фокиной, Э. А. Хилю, Н. Ю. Юреновой, С. Б. Яковенко, а также всем писателям, журналистам, друзьям и знакомым композитора, кто в разные годы общался с Валерием Александровичем и сохранил для истории его высказывания.

¹ [Удивительные пересечения и параллели жизни и взглядов Валерия Гаврилина с жизнью и взглядами автора — почти ровесника. Поэтому включен и авторский голос, и авторская судьба.]

Часть первая

ВОЛОГДА

Вологда... Это родина, которая меня взрастила с младенчества, и она для меня так и осталась матерью, а я для нее дите, даже, наверное, не очень разумное...

...Моя родина дала мне ощущение принадлежности к своему народу.

В. А. Гаврилин [З. 398, 399]

Глава 1

КАДНИКОВ

Кадников просматривается насквозь, насквозь продувается чистыми полевыми ветрами.

В. И. Белов [5. 187]

Родился Валерий Гаврилин 17 августа 1939 года в городе Вологде, а 28 августа был записан в книге регистрации загса под именем Валерий с материнской фамилией Гаврилин.

Валерий по латыни — *бодрый, крепкий*. Касаемо крепости духа, имя оказалось точным, но богатырского здоровья не обеспечило — у него был врожденный порок сердца. К тому же до самозабвения самоотверженными занятиями музыкой он еще больше подорвал здоровье, всю жизнь подолгу и тяжело болел, перенес несколько операций. Зато отчество Александрович, по-гречески — *защитник людей*,

оправдалось вполне, ибо он любил и жалел людей, всей душой, до слез, сострадал им. Простая фамилия образована от имени Гавриила, а оно восходит к архангелу Гавриилу, что означает — *муж Божий*, *крепость Божия* и в комментариях не нуждается.

Больное сердце, видимо, отложило свой отпечаток на становление и последующую жизнь мальчика, способствовало воспитанию тонкой нервной организации и впечатлительности, сердечности к людям, что усиливались любовью к чтению и постоянным пребыванием в женском обществе.

Это — главное, что известно и понятно в его младенчестве и детстве. Вместе с тем этот счастливый, «золотой век» жизни Валерия Гаврилина — самые «темные», неполные, а подчас и противоречивые ее страницы, ибо почти все, что известно о нем, собрано из интервью и рассказов, где нередко неточности, вольная или невольная «редактура» — стилистическая, общественно-политическая, семейная и прочая. Поэтому многое, включая приведенное из публикаций, может нести черты приблизительности, мифологизации и иных особенностей устного предания. Не говоря уже о том, что жизнеописание Гаврилина мало походит на те, к которым мы привыкли: с родословной от третьего и четвертого колена, с заблаговременно собранными документальными материалами, разложенными по папочкам и трепетно, вместе с семейными преданиями и реликвиями, сохраненными в архивах, в богатой эпистолярной родственных и современников. С Гаврилиным сложнее: хотя он и родился в середине XX века, но о начальной стадии его жизни мы знаем не намного больше, чем о судьбах древних распевщиков. И это понятно. Мощная индустриализация и урбанизация, в российском варианте неимоверно усложненные и перекореженные социально-политическими катаклизмами с их уродливой, безостановочной культуродробилкой и бетономешалкой народов, неумолимо вымывали устои, ценности и саму плодотворную суть согретой человеческим теплом и памятью патриархальной деревенской культуры. Отсюда и немалые коррективы в традиционных представлениях и самой плоти и крови народной жизни, где «родина», «родовое гнездо», «малая родина» могут быть отнюдь не синонимами и отстоять на многие версты и километры.

«„Музыкальный Есенин“ из Кадникова» — так ярко и броско была озаглавлена одна из первых заметок о молодом композиторе [6]. Из названия следует, что Кадников — родина Гаврилина, его родовое гнездо, что отложило особый отпечаток на его корневую систему через окружение, ранние детские впечатления. На самом деле маленький Валера провел тут несмысленную пору своего существования — первые два младенческих года, а потом ненадолго заглянул сюда чуть ли не через полстолетия. Да и родители его имели к Кадникову «касательное» отношение. Как говорил сам Валерий Александрович, по отцу он вологжанин, а по матери — волгарь.

Мать — Клавдия Михайловна Гаврилина — приехала в Кадников двадцати лет от роду и проработала в детских домах города с 1 января 1923 по 20 января 1941-го. Учитывая происходивший в эти годы процесс становления новой власти, связанную с ним ломку устоев, специфику работы с приезжими детьми, можно ли говорить о ее кадниковском старожительстве в традиционном значении? К тому же и родился Валерий не в Кадникове, а в Вологде.

А вот что он сам уже на склоне лет рассказывал о родителях и начальном периоде своей жизни:



Клавдия Михайловна Гаврилина
(справа) с сестрой Марией
Михайловной

<...> Родился я в 1939 году. Родился в Вологде. Но жили мы в сорока восьми километрах от нее, в городе Кадникове. Мама там была директором детского дома. А мой отец, Александр Павлович Белов, был заведующим районного отдела народного образования. Работал в городе Сокол. <...> Родители были интеллигенцией в первом поколении. А все мои предки, должен заметить, потомственные крестьяне.

<...> Почему я Гаврилин, а не Белов? Перед самой войной между родителями произошла размолвка, и мама записала меня на свое имя... [3. 374–375].

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОДИНЯЙТЕСЬ!

НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ВНУТРЕННИХ ДЕЛ СССР

ОТДЕЛ АКТОВ ГРАЖДАНСКОГО СОСТОЯНИЯ

СВИДЕТЕЛЬСТВО О РОЖДЕНИИ

Идентификационный номер: **58075**

От **15** **11** 19**39**

г. **Вологда**

АР №1239631 *

Гр. Гаврилин

Валерий А. Сидоров

родился (лась) 17/11/39 Семёновского Вулицы

м.с.г.с. девятисот тридцати девяти год

о чем в книге записей актов гражданского состояния о рождении за 1939 год

21 числа Августа месяца произведена соответствующая запись.

Родители: Отец Гаврилин Иосиф Иванович

Мать Гаврилина Евдокия Ивановна

Место рождения ребенка: Вологда Вологодская область

Место жительства: Вологодский район д. Дворе З.А.С.

Завед. бюро ЗАГС А.И.Сидоров

Деп. производств О.С.Сидоров



¹ Все документы, начиная со «Свидетельства о рождении», которые публикуются без указания места нахождения, хранятся в семейном архиве Гаврилиных.

Судьба матери сложилась непросто и отразила сложнейшие перипетии жизни — материальных тягот и энтузиазма российского революционного бытия первой половины XX века. О многотрудной жизни Клавдии Михайловны Гаврилиной можно узнать из автобиографии, написанной в последние годы жизни:

Родилась в селе Старая Майна Ульяновской обл. Старомайнского р-на в семье крестьянина-середняка в 1902 году. <...> С пяти лет лишилась матери и воспитывалась под наблюдением тетушки <...>. После окончания начальной школы с трудом удалось поступить в гимназию в г. Ставрополь, где, проучившись три года, перехожу в школу II ступени <...> закончила в 1921 году. <...> В 1921 году Поволжье постигает стихийное бедствие — голод, и я вместе с Старомайнским дошкольным детдомом по назначению Мелекесского УОНО командируюсь в качестве воспитателя в г. Вологду, где и начинается мой трудовой путь. <...>

С 6/X—1921 г. Вологодское Губоно направляет меня с детьми в Верх-кокшеньгу, Тотемский уезд, здесь работаю воспитателем по 15/X—1922 г.

В 1922 г. Верх-Кокшеньский дет/дом ликвидируется <...> я согласно личного заявления оставляю работу — начала тянуть родина, и уезжаю на Волгу. Голод на Волге давал себя чувствовать. Привязанность к делу, ребятам и остаток голода — меня обратно после двух месяцев вернули в г. Вологду <...> в 1923 г. 1/I поступаю воспитателем в дошкольный детдом в г. Кадников Сокольского района. С 1929 г. 30/VII по 20/II—1937 г. работала в детском городке на дошкольном отделении в г. Кадникове. С 1937 г. 20/II <...> назначена заведующей дошкольным детдомом <...> в г. Кадникове, где работала до 30/XII—1939 г. С 31/XII—1939 г. по 20/I—1941 г. — директором школьного Кадниковского детдома № 1. <...>



Кадниковский детский дом № 1.
Гаврилины жили на втором этаже. Публикуется впервые

У Клавдии Михайловны было еще двое детей — старший Валерий умер маленьким, еще до рождения брата, которого и называли его именем, а Галя (по мужу Смелова) родилась позже; со слов родных она рассказала, что самый старший брат «был очень умный, в пять лет решал задачи» [7. 44].

Отца своего Валерий-младший не знал и все сведения о нем почерпнул из писем теток по отцовской линии, а уже после смерти матери — при встрече с одной из теток и со своими сводными сестрами. Так что его ответ на вопрос корреспондента об отце, призванном в армию политруком и погибшем уже в августе 1942 года, — пересказ собранного по крупицам от разных людей:

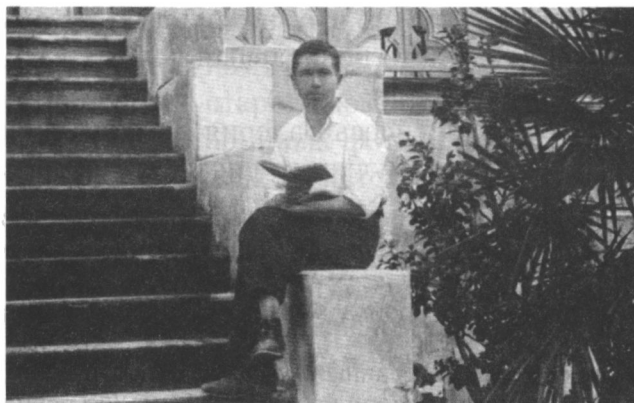
<...> Был он поистине необыкновенным человеком. С 5-ти лет уже пел в церкви, знал все службы, да и голос, говорят, имел ангельский. Самостоятельно выучился играть на скрипке, мастерски владел всеми гармониками. Музыку запоминал мгновенно. Знал все виды пляса. Лет с десяти был самым званым на все свадьбы. Заполучить его на праздник в какой-нибудь дом считалось у односельчан большой удачей. А какие дивные наряды, рассказывают, он своим сестрам шил! Люди любоваться не могли, только от восторга ахали!.. И, представьте, избрали его председателем сельсовета, когда ему было всего... 18 лет! Да еще все его величали по имени-отчеству, а это в селе проявление высшего уважения к человеку!.. Думаю, что я в музыкальном отношении лишь слабая тень своего отца [3. 375–376].

Н. Е. Гаврилина

Родом Александр Павлович из Усть-Кубénского района. У него были две сестры. С одной — Фаиной Павловной — мы познакомились, правда, очень поздно. Узнали адрес — она с дочкой жила на ГПЗ¹, — приехали. Взглянув на Валерия, она вскрикнула: «Ой, Саша...» Валерий очень похож на отца. Есть его фото: сидит нога на ногу, в руке — книга, читает. Валерий, я потом наблюдала, точно так же сидел.

Мы вместе были под Лигово, когда узнали, где отец похоронен. Могилы ведь нет, общие, братские только. И мы поклонились тому месту, где похоронены солдаты...

¹ ГПЗ — микрорайон Вологды, расположенный около Государственного подшипникового завода.



Александр Павлович Белов.
Публикуется впервые

О смерти отца тоже известно немного. Имя его есть в «Книге памяти» Вологодской области:

Белов Александр Павлович, ст. лейтенант, год рождения 1899. Погиб 2.8.1942 г. Ленинградская область, район станции Лисово, деревня Новое¹.

Но вернемся к маленькому Валере и поинтересуемся занимательной историей мест, где жил он первые два года. Это — Север России, вологодчина. В 43 километрах от Вологды, на автомагистрали Москва — Архангельск, там, где пересекает она речку Содиму, — Кадников. Название происходит от деревянной посуды «кадь» или «кадень» — ее изготавливали местные жители, а первое упоминание о нем — 1492 год.

В значительной степени бытие этих мест определяла дорога. Успел ли разглядеть ее маленький мальчик, успел ли прознать про нее из рассказов? Но и позже, переехав на новое место, он остался рядом

¹ В «Книге памяти» Вологодской области, Сокольский район. Ч. 1. А–Л (Вологда, 1995) на с. 42 — опечатка; станция называется Лигово (см. копию свидетельства о смерти № 605 от 26.08.1942 в архиве Гаврилина).

с ней до одиннадцати лет. Так что, независимо от слышанных им рассказов, эта древняя, много повидавшая дорога российской истории стала и дорогой его жизни.

За сто лет до появления здесь Валерия Гаврилина она привлекла внимание другого мальчика, будущего писателя Павла Засодимского:

«Большая» Архангельская дорога, проходившая мимо нашей усадьбы, служила для меня интересным предметом для наблюдений в летнее время.

Вот идет «почта». Тройка мчится, колокольчик звенит, заливаются <...>.

Тащатся странники, странницы, богомолки. Загорелые, усталые, тихо тащатся они стороной дороги, тяжело опираясь на свои длинные посохи <...>.

Мелкой рысцой на паре лошадок едет купец <...>.

Вот идет партия арестантов, позвякивая цепями <...>.

Иногда какой-нибудь сановник или богатый, важный барин проезжал в коляске четверней <...>.

Тащились цыгане со своими повозками, набитыми всяким хламом и смуглыми полунагими ребятишками с черными, всклоченными волосами <...>.

Смотря на этих проезжавших и проходивших людей, я иногда думал: «Куда они направляются? Далеко ли? И зачем, по каким делам тянутся они по этой пыльной дороге? Отчего им не сидится дома? Что их манит, зовет в эту синюю даль, туда, за темные леса?» Там, куда проезжали и проходили, за этими темными лесами начинался для меня неведомый мир. И об этом мире я загадывал и мечтал. Мне и самому хотелось порой пойти по «большой» пыльной дороге и проникнуть в тот таинственный мир, куда мимо меня постоянно, изо дня в день, днем и ночью шло и ехало столько народа...

Иногда по «большой» дороге проводили «ученого» медведя, и это большое, сильное животное, такое опасное и страшное в лесу, казалось теперь жалким.

А еще большой медведь с поводырем, а еще неизвестно откуда взявшийся верблюд... [8. 129–130]

Медведя и верблюда столетие спустя скорее всего не водили, а вот по поводу остальных персонажей можно гадать: кого из этой людской пестроверти мог застать другой малыш на этой изрядно прохудившейся дороге? И что каким-то шестым чувством воспринял он то ли по рассказам кормилицы, то ли из таинственного под-

поля детских игр, удивительным образом хранящих в неведомых глубинах мальчишеской памяти, картины давно ушедшей жизни? Что раскопал на чердаке старого дома и что углядел на уцелевших в забытых Богом углах старинных фотоснимках, выцветших гравюрах, пестро раскрашенных и по-детски условных, но живых лубках? И что уловил в застывших архетипах российской жизни и дороги? По ней, как и сто лет назад, шли богомольцы сначала через Кадников к Григорьево-Пельшемскому, а позже и через Перхурьево к Ферапонтову и Кирилло-Белозерскому монастырям, шли калеки, заключенные, почтари, солдаты, почти неподвластные времени, невзирая на некоторые перемены в одежде и мундирах. А неподвластная ни времени, ни указам, особенно стойкая в светлых просторах и храмах Севера простонародная вера? Сколько преданий о святителях и страстотерпцах Земли русской в ближних и далеких монастырях волновали его детское воображение и участливую душу, несмотря на давно уже объявленную всенародную аспасию — отпадение от Бога?

В каких тайниках больного детского сердца и бессмертной, целомудренной детской души затаил он ранние впечатления — яркие и трогательные, как шелест деревьев и крик птиц в ночном лесу, как посвист ветра и поземка в поле, как беспрестанная игра волн на озерной воде? Где затаил он вести о далекой и неведомой войне и мужественном отце-великане, сражающемся с врагами, или сны о добром боженьке и веселых ангелочках на небесах, проникающие с вездесущим дремой под крепко зажмуренные глазки? Когда впервые, в воображении или наяву, услышал он свои реальные и сказочные, конкретные и всеобщие перезвоны?

В детстве, когда его звали Лялькой, был у него в Кадникове еще один родной человек — кормилица Александра Александровна Боброва. Узнал он о том, что она жива, когда ему было уже за сорок. Сначала о том, что у Валерия есть молочный брат, сообщил вологодский поэт В. В. Коротаев — он был в родне с Бобровыми. Потом и сам Валентин Бобров приехал в Ленинград, а Гаврилины — в Кадников, были у Александры Александровны. Счастливая встреча произошла в 1984 году, уже после премьеры «Перезвонов».

Н. Е. Гаврилина

Изумительная женщина, доброты исключительной, настоящий русский человек, готова всю себя отдать, чтобы только хорошо было людям. «У Клавдии, — рассказывала она Валерию, — молока не было. Я своего откормлю, а ты уже орешь во все горло. Есть хочешь. Я и тебя начинаю кормить».

Каждый год присылала по паре носков, и мне, и сыну, и Валерию. Потом связала безрукавку, серую, теплую. «Пусть, Валерочка, тебе будет тепло». Мы посылали ей продукты.

Н. Е. Гаврилина — Т. Д. Томашевской. 08.04.1984

<...> Получили письмо от Александры Александровны, пишет, что стала поправляться после нашего визита. Пишет, что любит Валерия как сына родного, и подписывается «твоя вторая мама».

В доме у Александры Александровны сохранилась открытка, написанная в том же апреле:

Дорогая Александра Александровна!

Не поздравил Вас с днем рождения вовремя, поэтому поздравляю сейчас и одновременно — с первым мая. Желаю Вам сил, здоровья, чтобы болезни поменьше Вас беспокоили и почаще было бы хорошее, радостное настроение.

Я сам пока все болею, много лежу, у Наташи полон рот хлопот — ухаживает за мамой, за внучкой и за мной.

Обязательно напишите, что прислать.

Обнимаю Вас крепко. Ваш Валерий.

Печальное совпадение: у молочного брата Валентина тоже был врожденный порок сердца, и он скончался за сорок дней до Валерия.

В Кадниковском краеведческом музее есть стенд, посвященный композитору В. А. Гаврилину. И в этом же музее можно узнать, что Михаил Юльевич Зубов — потомок кадниковских помещиков Зубовых — был пианистом и композитором, преподавал в Вологодском музыкальном училище, отдал туда все, кроме рояля. Умер в 1943 году...

Глава 2

ПЕРХУРЬЕВО — ВОЗДВИЖЕНИЕ

Перед войной мать перевели работать в детский дом в село Воздвижение, и там я прожил десять лет. Впечатления этих лет незабываемы для меня.

В. А. Гаврилин [3.79]

8 июля 2000 года, в день Всех вологодских святых, мы с Татьяной Дмитриевной Томашевской, первой учительницей музыки Валерия Гаврилина, приехали в Перхурьево, где прошло почти десять лет его детства. Сразу с автобусной остановки нас принял в теплые дружеские объятия ласковый освежающий ветер, которому раздолье в просторных полях, на далеко видимой и вперед и назад шоссе. Пока шли мы к стоящему у дороги дому, я пытался вспомнить то, что уже знал об этих местах.

Села Воздвижение и Перхурьево расположены через дорогу, на 38-м километре от Вологды, рядом с Кубенским озером. В Воздвижение находился Кубено-Озерский дошкольный детдом, а в Перхурьеве — дом, где они жили. Эти места, где Валерий открывал мир, стали его малой родиной.

Галя, сестра Валерия, вспоминает 1940-е годы:

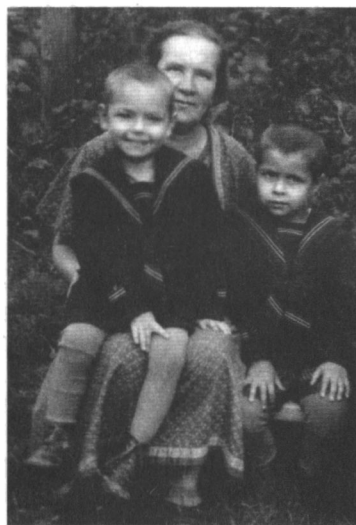
В деревне Перхурьево было семь домов. Коля Дворников, сосед, играл на гармошке. Аля у мамы в детдоме работала на дворе, нас постарше. <...> Воспитательница Антонина Ивановна Сониная в Крыму живет. Всем хотелось бы встретиться, увидеться. Галина Васильевна Папина не знаю где живет. Ее двоюродная сестра Капа, отчества не знаю, ее брат Игорь — всего-то ровесников наших было. Мама работала без выходных, без отпусков, с крестной-нянечкой мы жили [7. 44].

Действующей церкви поблизости не было, на богомолье ходили в Устюжну, километров за двадцать. Свечи, принесенные оттуда, дарили благодать душе и телу — их можно было растопить и с этим жарить еду. Там же был базар. Самое удивительное, что в 1943 году недалеко от этих мест, в деревне Русское Пестово, жила девочка Наташа, которая через полтора десятилетия тоже станет Гаврилиной.

Мама и крёстная

С января 1941 года по март 1950 года Клавдия Михайловна Гаврилина была директором Кубено-Озерского дошкольного детдома. Ее повышение по службе и переезд из Кадникова в Воздвиженье можно было бы обозначить названием некогда популярной повести Б. Кауфман «Вверх по лестнице, ведущей вниз»¹. В прямом смысле: если смотреть по карте, маршрут идет по диагонали сверху вниз, с северо-востока на юго-запад, в сторону Москвы все по той же Большой Архангельской дороге. Как выяснилось в 1950-м, в переносном тоже. Но об этом дальше.

Детскому дому она отдавала все — и день, и ночь. По ночам иногда приходи-



К. Гаврилина с воспитанниками детского дома.
Публикуется впервые



Здание дошкольного детского дома в с. Воздвиженье.
Фотография 2000 года. *Публикуется впервые*

¹ Повесть американской писательницы на русском языке издавалась несколько раз, напр.: Кауфман Б. Вверх по лестнице, ведущей вниз. М., 1989.

ла в Перхурьево, чтобы проверить, все ли дома в порядке. Особая забота — чистота. А вот сыну она не могла уделять достаточно внимания, но если вырывалась хоть на короткое время, праздник был для обоих.

В. А. Гаврилин

Куда мы ни шли и ни ехали, мама всегда обращала мое внимание на красоту природы: «Смотри, какое небо, какие облака!» А еще она очень хорошо и часто пела... Только песни эти были всегда грустные¹.

Воспитывала мальчика в основном крёстная мать — Аскалиада Алексеевна Кондратьева, потомственная кружевница. Всей душой привязавшись к ребенку, она раскрывала ему тайны полевых цветов и трав, вместе с ним любовалась закатами. А сколько северных народных песен и преданий услышал от нее маленький Валерий! И, вспоминая свою крёстную, Валерий Александрович нежно называл ее нянюшка, сказочница, заботница.

Взгляды на жизнь коммунистки Гаврилиной и крёстной не всегда совпадали. Когда Аскалиада Алексеевна собралась Валерия крестить, предупредила: «Не говори об этом маме», а когда его должны были принимать в пионеры, мама сказала: «Только не говори об этом крёстной». И ему приходилось по дороге из школы домой снимать и прятать галстук, а по дороге в школу — надевать. Много позже он записал: «Учили обе одному и тому же — десяти заповедям» [1. 225]. Среди поздних гаврилинских записей есть и такая:

Провинился.

Крёстная: «Выпороть тебя».

Я принес вицу². Крёстная заплакала, умилилась и пороть не стала.

Мать выпорола страшно — пухом лучины. Крёстная — лечила меня в бане и ругала мою мать. Мать бегала вокруг бани и ругала крёстную. Когда меня, всего в жару, уложили в постель, обе сидели в обнимку в кухне и плакали [1. 248].

До последних дней жизни крёстной Гаврилин поддерживал с ней добрые, сердечные отношения. В апреле 1972 года, когда Аскалиада Алексеевна умерла, он приехал на ее похороны. Еще запись:

¹ Из материалов Т. Г. Виноградовой.

² Ивовая плеть.

Крёстная. Ее любимый. Грибы в подштанниках. Избиение любимого. Свидание в лесу. Цветочек на память. Много десятилетий прошло. Дом престарелых. Смерть крёстной. В гробу, на груди, — цветочек засохший [1. 246].

Дом

Дом стоит лицом к дороге, к храму и озеру. Окна дома, как алтарь, обращены на Восток, в сторону Кубенского озера, из-за которого каждое утро вставало солнце.

[Идея дома; старая лежанка, где грелись с сестрой Галей.]

В новелле «Космос за печкой» В. Я. Курбатов приводит воспоминание Гаврилина о том, как он рассказал В. Г. Распутину:

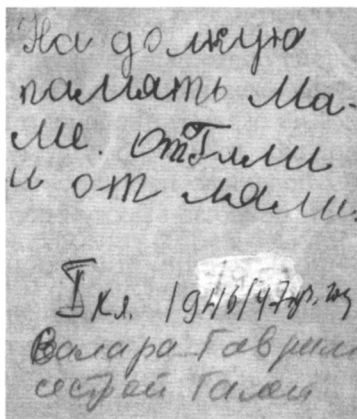
<...> Про свою деревню, про козлят, которых так любил, что и спал с ними в загородке, когда их приносили зимой из хлева, и в их возне, игре, меканье все слышал родные гармонии, а вот теперь у меня этого нет, и я все живу там и знаю, что этого как будто и во всей России больше не будет.

И Валентин вдруг светло раскрылся в печали, как будто себя там увидел с козлятами. Потом как-то потемнел и тяжело сказал: «А ведь



Дом Гаврилиных в деревне Перхурьево. Публикуется впервые

действительно больше не будет». Словно все не верил этому уходу жизни, ждал возвращения, а теперь понял, что все, все. Словно и не он «Пожар» написал, где этот приговор был уже окончателен [9. 434].



Первоклассник Валерий с сестрой Галей. Публикуется впервые

Г. А. Смелова

Валериком его было не назвать, все Ляля, Ляля. В деревне все звали его так. Все мурлыкал, мурлыкал. Конечно, он отличался от нас всех. Фантазией. Праздники были, елки, игрушки. Все он сочинял, придумывал, изобретал.

<...> Знаете, детства-то не было! Детства-то не было!

Было у нас с Валериком по любимой козе. Одна серая, это Валерика. А у меня белая. У него была Симка, у меня Розка. Молоко надо, чтобы от своих коз было. Мне от своей, ему от его козы.

Он ведь очень серьезный у нас был, не по возрасту. Думаете, он часто с нами поиграет? Нет, не часто. Все читал. В Ленинград поехал уже в очках. А я, девчонка, была поменьше, не такая серьезная. То играли в художественную мастерскую, кошка у нас была директором. Рисовал он у нас очень хорошо, почему-то цветы. Крёстная до самой смерти рисунки его берегла. Изучали край. Ходили по речкам около деревни Перхурьево, пока Валерику не надоело.

Ходили в детдом детей лечить. Чесноком. Это запомнилось. Услышали: мама идет. Как ветром унесло!

Валерик меня очень любил, и я его любила, но судьба в детские годы уже разлучила [7. 45].

В. А. Гаврилин

Я помню картофельные лепешки на стороне, которыми потчевала меня Капка. Капка была старше меня на год, и мы дружили с ней. Мать ее, Анна Папина, целыми днями работала на скотном. Женщина она была суровая, молчаливая, и мы все ее побаивались. Но дома она бывала редко, и я, пользуясь этим, дни напролет просиживал у Капки. С утра, схватив по куску хлеба с крутой солью, мы с сестрой отправлялись на окраину деревни, где начинались бани, и через репейник пробирались к Капкиному дому. Крыльца у дома не было, и, приставив обыкновенную лестницу, мы взбирались на двухметровую высоту и, ухватившись за высокий порог, переваливались в сени...¹

О Капке есть еще одно воспоминание:

Капитолина деловито обследовала гардероб, достала материно шелковое комбине, прозрачное крепдешиновое платье, туфли на высоких каблуках и все это моментально на себя надела. Мне стало обидно: «Ты чего, Капка, мамино взяла?» Капка, сощурившись, глянула на меня: «А чего ей одной, што ли, все носить?» Это показалось мне убедительным, но обида не проходила.

«Ты, Капка, дура дурой, крёсна говорит».

«А ты, Капа, ишо подеколонься. Мамка дак диколонится». — «А где деколоно-то?» [1. 311].

Иногда в памяти всплывало и такое:

...Вечером, выйдя на улицу, я увидел страшную картину («американские» наряды — желтые, фиолетовые, зеленые, невыносимо голубые платья, длиннющие, в воланах, с пухлыми мятыми плечами... туфли, которые не держали... в сапогах...) — бабы были пьяны [1. 311].

Порой приходилось слышать и не предназначавшееся для детских ушей:

...Они любились с вечера до первого зимнего света, катаясь по постели, взвизгивая и стеная.

Нам казалось, что раскачиваются и гудят стены. К утру воздух в доме пропитывался рвотным запахом требушины и дурной крови, какой стоял в хлеву, когда там закололи в голодную прошлую зиму нашу Звездочку. Мы с сестрой слезали с печки, угорелые от этого воздуха наслаж-

¹ Впервые публикуемая запись из архива В. А. Гаврилина.

дения, убийства и надругания над чем-то невиданно светлым и чудесным, что шевелилось нежными росточками в наших телах, уходило из дома и прятались где-нибудь в укрытых местах, никого не желая видеть и слышать, и потом весь день боялись вернуться домой.

К вечеру нас разыскивала крёстная, минутку разглядывала нас, наскоро всплакивала и, притянув наши головы к своему животу, говорила: «Пойдемте-ко, поужинайте, пока матери нет. Да и спать ляжете». И, помолчав, добавляла: «Сиротинки вы мои» [1. 222].

Храм

Другой Дом — Божий храм — находился через большак. Давно закрытый к тому времени, он стал пристанищем для детей.

...Обходя церковь, мы с Татьяной Дмитриевной встретили несколько мужчин. Один из них, Коля Дворников, снимался в фильме о Гавриiline. Другой, Африкан Зеляев, по иронии судьбы в 50-м году помогал разбирать крышу Воздвиженского храма, а теперь мастер-умелец без чертежей восстанавливал крыши и купола в Архангельской, Вологодской, Московской областях и даже в самой Москве. Поэтому его пояснения особо ценны:

Церковь Воздвиженья — 22 метра до карниза да еще 20 до верха. Не особо старинная. Ломать начали, когда учился в 4-м классе, — 50-й год. Аккуратно сверху спускали кирпичи, сначала на крышу алтаря, а потом уже на землю. На заработанные деньги купил костюм...¹

Более подробно о храме довелось прочесть в вологодской газете:

В памяти старожилов осталась легенда о том, как ночью по реке приплыл в село крест. Местные жители приняли это как знак свыше. И на месте явления креста решили построить церковь. В вологодских писцовых книгах 1620 года есть такая запись: «Село Здвиженское на речке Водле, а в селе церковь Воздвиженья честнаго креста». <...>

Позднее на месте деревянного храма был выстроен каменный, и из века в век много прихожан собиралось в нем на богомолье. <...> Его закрыли в 1929 году.

¹ Запись беседы с А. Зеляевым в селе Воздвижение 9 сентября 2000 г.

<...> В поруганном храме открыли колхозный клуб, но не очень тянуло местную молодежь туда на веселье. И вскоре решили в храме детский дом оборудовать [10]¹.

Жизнь вносила свои коррективы в испокон веков устойчивые понятия Дома и Храма. Так появилось у нас еще одно, соединившее легко узнаваемые черты обоих: детский дом, отечественный гибрид дома и храма — подрубленного под корень родительского дома, в котором остались одни дети, и храма, хотя и полуразрушенного, без купола, крестов и колоколов, но еще хранящего свет души, тепло человеческое и заповеди Христовы.

Валерий Александрович вспоминал об этом храме:

Детдом, где работала моя мать, помещался в огромном соборе, два нижних этажа которого были жильем, в третьем все сохранилось, как в прежние времена, — вплоть до прекрасной росписи на стенах и в куполе. Я очень любил там бывать и смотреть на картины и на голубей, которых было множество [3. 79].

АТ. Могу себе представить, какое впечатление производили лики святых на окруженного воркующими голубями притихшего мальчика, тем более, когда они не смотрят на тебя сверху, а тут же, близко, совсем рядом. Довелось мне петь на хорах в Софии Киевской и со страхом божьим вглядываться в обступающие тебя вплотную темные, в человеческий рост, лики святых. Впечатление это неизгладимо. Мало того: всепроникающие взоры ликов, а с ними вся библейская история осязательны здесь душой и сердцем как реальное давление прошедших веков и гармоническое созвучие невидимых волн, соединяющих землю и космос и проходящих через стоящего в храме человека. Как одинокая, пронизанная насквозь лучами малая песчинка на краю вселенной, на темной оконечности мироздания, ты, как пастернаковский Гамлет, погружаешься в волны времени.

Не прошли бесследно и голуби. Среди незавершенных замыслов композитора был один с трагическим названием «Убиение голубей». Судить о том, какое сочинение рисовалось автору, конечно, трудно, разве что о самых общих контурах, которые просматриваются в пла-

¹ Сейчас храм восстановлен. — Прим. ред.-сост.

нировке частей, в небольших фрагментах текста некоторых номеров и ремарках автора¹. Не давало ему покоя и сопряжение этих голубей с расположившимся на нижних этажах храма детским домом. Девятой части, «Дом малютки», сопутствует авторское пояснение: «Дети за решеткой жадно смотрят на прохожих, вцепившись пальчиками в проволоку; г. Опочка». В связи с ним Н. Е. Гаврилина рассказала об их пребывании в Опочке:

Мы жили на одном берегу реки Великой, на другом находился Дом малютки, а мы ходили на тот берег купаться. И очень часто, когда мы туда шли, детишек в 3–4 годика из Дома малютки выводили на прогулку. Одеты в бумазейные платица, на всех — панамочки. Были они какие-то бледненькие, светящиеся, ножки тоненькие, и, глядя на них, Валерий очень страдал и переживал, и никогда не было так, чтобы мы прошли мимо них и чтобы он по этому поводу чего-то не сказал.

Завершалось же «Убиение голубей» 10-й частью, названной «Плач детей и голубей»...

Еще одно воспоминание Гаврилина, записанное Курбатовым:

Прочитал я замечательную статью Ксении Мяло, напоминающую, что, по рассказам очевидцев, над Куликовым полем в Дмитриевскую субботу восходят к небесам световые столпы, как молитва погибших, и вспомнил, что я ведь тоже видел похожие столпы. <...> И у нас столпы-то вставали, когда мы уже вроде и мало достойны были их видеть. Церкви стояли по Кубенскому озеру, как в нашей деревне Воздвижение и в соседнем селе, — одна к одной, как свечи у чаши. А поглядите-ка вот фотографию, которую сняли, когда мы закончили третий класс <...>. Это вот Африкан Зеляев, отличный плотник вышел, это Бараев, это Пушкин — у нас их было много... А это вот ребята — и фамилий не назову: один троих зарезал и сам погиб, другой погубил одного, ну и его тоже извели, а этот вот чуть не семь человек со свету сжил. Такой мы, увы, народ... Мне понятно, когда Астафьев резко пишет о злой силе нашего народа. А вот столпы-то все равно встают вокруг озера. Может быть, только над теми давними праведниками, может быть, только в наизидание нам, но еще встают [9. 435–436].

¹ Названия некоторых номеров: № 1. «Повстречался сын с отцом»; № 4. «Пение и разговоры голубей»; № 6. «Отчаяние голубей»; № 7. «Челобитие птиц», № 8. Покаянное трио. Из № 8 в «Перезвоны» вошел текст Чтеца: «И зачем бы Тебе не простить меня, не снять с меня проклятья Своего...»



Учащиеся Воздвиженской начальной школы, 1948 год.
Верхний ряд: третий слева Вася Пушкин, четвертый — Валерий Гаврилин,
нижний ряд: пятый слева Африкан Зеляев, вторая справа — Галя Гаврилина.
Публикуется впервые

Дорога

Между земным и небесным Домами проходила дорога — большак, ведущий из Вологды на запад. Дома у этой дороги были, как скалы над водами протекающей мимо реки-дороги жизни, где сходились время и вечность, история и быстротекущий вал современности, все силы природы — земля, воздух, огонь и вода, все начала и концы жизни.

[Земляки — Батюшков, Рубцов, П. Сорокин, Гиляровский, Белов, Муравьев, кинорежиссер Г. Н. Васильев.]

В прибрежных водах можно было выловить обломок рыбацкой лодки или старого парусника...

Естественно, далеко не все плавало на поверхности, не все было доступно и понятно, не все находило свое выражение в слове и звуке, не все открывалось сразу, удовлетворяя мальчишеское любопытство ответами на волнующие, но еще смутные вопросы. Что-то приоткрывалось и манило в таинственные дали, что-то оставалось тайной за семью печатями, внушая волнение и радостное упоение полнотой и неоглядностью жизни. Но в сказках и детских играх, преданиях и былинах, народных песнях, в отдельном слове и звуке можно было набрести на удивительные открытия и неразгаданные тайны, заглянуть в такие колодцы времени или уплыть в такие легендарные дали, что воображение восхищалось и переполнялось впечатлениями, которые, отстоявшись, влекли сделать новый шаг, чтобы с замиранием сердца пробраться дальше — будь то на озере или в доме, в поле или на дороге — и заглянуть в еще один неведомый уголок природы и совершенного, божественного мироздания...

[Предания, Бесовский луг. Староверы на болотах.]

Но дорога, особенно в военные и послевоенные годы, приносила и страшные, потрясающие душу впечатления. Сначала это были письма с войны — то радостные и безоглядные, то тихие и беззвучные, то нестерпимо болезненные с долгим эхом вдовьих воплей, безудержных плачей и бесконечных причитаний, помертвевших лиц, высохших и поникших фигур. Но и после войны смерть и голод нередко хаживали по этой многострадальной российской дороге.

В. А. Гаврилин

Осень 1946 года буду помнить всю жизнь. Много дней подряд шли непрерывные дожди, были залиты водой все поля, огороды. Невозможно было убирать урожай. Ждали, когда распогодится, а вместо этого ударили морозы...

Толпы обесилевших людей, голодных и больных, бросивших свои дома, шли через деревню, случалось, по дороге они умирали¹.

¹ Из материалов Т. Г. Виноградовой.

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

Колхозный председатель под натиском баб отпустил желающих помолиться в церковь за шестьдесят верст. Отправились в ночь — все наличное женское население, в том числе моя крёстная мать <...>. Мы, дети, оставшиеся вместе с немощными старухами единственными стражами деревни, ждали своих обратно весь следующий день, всю ночь и рано поутру дождались. Я помню — крёстная вошла, разделась и, не обращая на мои восторги внимания, принялась затоплять печь. И только покончив с этим делом и поставив к огню громадный чугунок с водой, села на табуретку и подозвала меня: «Глядика-ка, чего покажу». И из развернутой белой тряпицы достала длинную блестящую белую палочку с хвостиком. Я никогда такого прежде не видел. «Что это? — спросил я пораженный. — А можно мне потрогать?» — «Это божья свечка. Можно». — «А откуда она у тебя?» — спросил я, трогая и влюбляясь в необыкновенную вещь. «Бог послал ко святому Рождеству Христову. С пирогами народ будет. Бог послал...» Весь день мы, ребятишки, бегали из дома в дом и смотрели, как хозяйки из крапивы, коры и черной склизкой картошки делали тесто, доставали и чистили проржавевшие и «опаутинившие» в годы войны противни, разогревали их на огне, смазывали их Божьей свечкой, от которой по избе разливался чудесный голубой ароматный дым, и, уложив раскатанное тесто в стрекочущую и прыгающую аппетитную жижуху, задвигали противни в печь. В этот день деревня пировала — завтра родится Христос.

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

От кривды стал народ неправильный,
Неправильный стал, злопамятный.

Они друг друга обмануть хотят,
Друг друга поесть хотят.
Кто не будет кривдой жить,
Тот причаянный ко Господу,
Та душа и наследует
Себе Царство небесное [З. 317–319].

Несмотря на то что так много пришлось пережить, я в деревне жил совершенно счастливо, и не я один, все наши мальчишки так ликовали. Мы радовались тому, что создал Господь. Каждый день были какие-то открытия, мы жили в мире чудес. Природа была еще чиста. Нас приводили в восторг дождь, голубое небо, валуны на реке, то вдруг выйдешь на огромную, километра в два, земляничную поляну, а уж если пароход вдруг появится... [З. 334]

Но вернемся к дороге, где можно было встретить и богомольцев, и пленных немецких солдат, и голодных горожан, которые шли в окрестные деревни, пытаясь выменять на чудом уцелевшие вещи хоть что-нибудь для пополнения скудного пайка.

Не случайно тема Дома и Дороги не раз возникнет в его творчестве — в «Военных письмах», в «Доме у дороги», в «Перезвонах»...

[«Дорога» — набатный ход, напор свиридовских троек и тревожных дорог оркестрового триптиха, плачущий голос жалейки в средней части.

Другая дорога пролежала по Кубенскому озеру. От Воздвиженья до него километра полтора — 20 минут ходьбы. История. Детские впечатления.]

Детдом

[Коллективизм. Друзья.]

А. Зеляев

В детдоме были только дошкольники. Потом здесь была спецшкола для убогих детей. Моя мать работала ночным сторожем и истопником.

Клавдия Михайловна очень следила за чистотой. Белья было мало, но если было хоть пятнышко — заставляла менять. Очень строгая была, даже по ночам проверяла. И повара были хорошие. У детдома было

подсобное хозяйство в Перхурьеве — капуста, пшеницу сеяли, конюшня была, коровы были, малинник у кладбища.

Новогодние елки — поскольку здание высокое — хорошие, красивые, большие были. Две школы в округе тоже участвовали. Было угощение.

В. А. Гаврилин

<...> Меня с малолетства тянуло к гармошке и к балалайке. <...> Мама считала это занятие недостойным, наверное, потому, что это приводило ее к воспоминаниям об отце. И все-таки, с тех пор как только стал себя помнить, я не мог жить без музыки. Забывал все на свете, когда слушал песни знаменитых вологодских кружевниц, когда на гуляниях во всю разливалась тальянка. А какие озорные звучали частушки, разве это можно позабыть! Вот такая «концертная жизнь» была в селах! В общем, музыка жила во мне [3. 376–377].

Помню первое кино в нашей деревне, как мы, ребята, не знали, куда смотреть, и по ошибке смотрели весь сеанс на киноаппарат и на динамо, которое крутил киномеханик, казавшийся нам чудо-человеком, счастливец, избранником судьбы, которому мы дружно завидовали. Помню посиделки с их грустными песнями и гулянками по праздникам, когда из разных деревень в одну стекаются толпы веселого народа, каждая толпа со своими песнями и частушками и со своими гармонистами.

Когда я сам уже стал сочинять музыку, эти картины человеческого несчастья и радости, в какой-то период жизни забытые мною, стали восстанавливаться с большой ясностью, и многие я стал понимать лучше, стал понимать, почему я не любил, когда моя мать, потерявшая моего отца <...> пела песню «Разлилась Волга широко, милый мой далеко», а на словах «До свиданья, мой дружок, я дарю тебе платочек» я разражался слезами. Это впечатление я впоследствии постарался выразить в заключительном номере «Русской тетради», когда женщина, обращаясь к умершему другу, просила его написать ей письмо [3. 79–80].

Ничего удивительного, что потом в рецензиях на его сочинения будет подчеркиваться напоенность его музыки жизнью, поэзией быта, высокой духовностью бытия. Самое удивительное, что он не растерял эти детские впечатления и воплотил их в совершенной современной музыкальной форме.

[«Перезвоны» — перезвоны всей полноты жизни и ярких, незабываемых детских впечатлений. «Военные письма» — симфония прощаний и надежд, ожиданий и воспоминаний, похоронок и воз-

вращений. «Земля», «Дом у дороги» — символ прочности и устойчивости жизни, женская доля. Слова Гаврилина — живу воспоминаниями.]

Теперь, после посещения Воздвиженья, у меня с музыкой Валерия Гаврилина невольно ассоциируется простор и красота этих мест, а многие страницы его музыки кажутся навеянными именно этими местами — этой землей, домом у дороги, перезвонами простой и мудрой, полнокровной и высокой жизни российского Севера.

Арест матери

Клавдию Михайловну Гаврилину наградили значком «Отличник народного образования» и вскоре арестовали...

Из автобиографии К. М. Гаврилиной

С 20.1.1941 по 15 марта 1950 г. директором Кубено-Озерского дошкольного д/д. С 12.8.1953 г. по 3.9.1959 работала воспитателем Уломского дошкольного детского дома, после чего вышла на пенсию по старости. Перерыв в работе по причине отбытия срока наказания. Осуждена по Указу Президиума Верховного Совета Союза ССР от 4.6.1947 г. В 1953 г. 18.6. освобождена от отбытия меры наказания со снятием судимости.

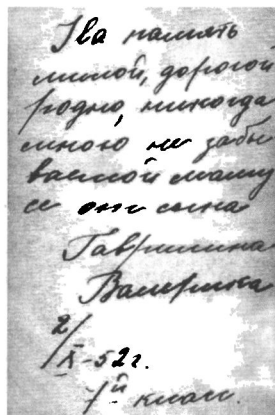
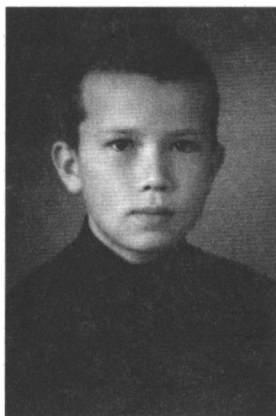
Гаврилин говорил, что его мать

<...> была настоящей, убежденной коммунисткой, и все, что вопреки здравому смыслу происходило с народом и страной, приписывала проискам врагов. К тому же была она еще и секретарем сельсоветской парторганизации. Только за письменным столом особенно сидеть не любила. Всегда была там, где людям нужно помочь и словом и делом. <...> И тем не менее она, Клавдия Михайловна Гаврилина, беззаветно верящая в идеалы коммунизма, была арестована. Вот так и оказался я уже воспитанником детского дома... А маму выпустили сразу после смерти Сталина и полностью реабилитировали [3. 375].

Н. Е. Гаврилина

<...> Валерий Александрович говорил, что всегда недобрую службу служат собственные сослуживцы. Кому-то она не угодила, то ли еще что, но пошел донос, что колоссальная, мол, растрата. Когда хотят,

найдут. Что-то нашли у бухгалтера. Времена были суровые, не то что сейчас, можно миллионы красть, и все ничего. Тогда и она, и бухгалтер были арестованы <...> и ни много, ни мало — десять лет было дано. С конфискацией имущества. Дети, Валерику — 11, Гале — 9, были выселены из дома в Перхурьево, имущество перешло к государству. За Галей приехала из Куйбышева Мария Михайловна — сестра Клавдии Михайловны, сказала, что «двоих взять не могу». А Валерия крёстная мама Аскалиада Алексеевна устроила в детский дом, где директором была подруга Клавдии Михайловны Анна Харлампиевна Романова. Потому что Клавдия Михайловна сказала: «Ты смотри, Склия, только к Харлампиевне!» И все эти годы они с крёстной ездили к матери, навещали. Все это было горько, он очень расстраивался [7. 12].



Фотография, подаренная маме при свидании в лагере

Мария Михайловна была учительницей, преподавала в младших классах женской школы.

Г. А. Смелова

Мы к нему с тетей Марусей приезжали каждый год из Куйбышева, пока он не уехал в Ленинград. К маме и к нему. Валерик одно твердил: как хорошо, что ты не в детдоме. А я (уж когда мамы не стало) говорю: хорошо, что ты в детдоме был. Мне тяжело у тети было жить. Педагог, но тяжело с ней. Конечно, я ей благодарна.

Из-за мамы мы ездили с тетей в Москву не один раз. В Президиум Верховного Совета СССР. <...> Письма писали Сталину. Ответы были, но тетя Маруся не очень меня посвящала. Последнее письмо принесли, когда мы уже спали, ночью. Самый счастливый наступил день... Я ходила в лагерь при школе. Пришла — мама дома. Слезы... [7. 45]

После окончания десятого класса Галя уехала в Череповец, устроилась на работу. Тогда к ней переехала Клавдия Михайловна и прожила там до последних дней — скончалась и похоронена в Череповце в 1978 году.

Глава 3 ВОЛОГДА

О Вологде 50-х годов Т. Д. Томашевская вспоминала: нередко приходилось зажигать керосиновые лампы — электричество часто отключали, притом в самое неподходящее время. Привычным был гужевой транспорт, на лошадях развозили почту. По вечерам, возвращаясь домой, по улице брели коровы. В городе было много деревянных домов, пятиэтажки появились в конце 50-х. Автобусов мало, движению их мешали порой похоронные процессии, чаще с оркестром. Иногда она ходила с мамой в парк Паровозоремонтного завода — там показывали бесплатное кино, работала комната смеха...

А пареньку, попавшему из деревни в детский дом, Вологда показала громадным, неудобным и ожесточенным местом.

Детдом

...Именно от детского дома, от его обычаев и правил моя приверженность к общежитийности. В ту пору, кстати, еще сохранились общинные начала, взаимовыручка и взаимопонимание — все это было у нас, у крестьянских детей, как бы в крови. Не согрешу против правды, если скажу, что как человек сформировался я именно в детском доме...

В. А. Гаврилин [3. 375]

Справка: «Воспитанник Гаврилин Валерий Александрович прибыл в Октябрьский детский дом 20.07.1950 г. по путевке ОБЛОНО номер 279. Выбыл 31.08.1953 г. в Ленинград, в школу при Консерватории» [7. 28].

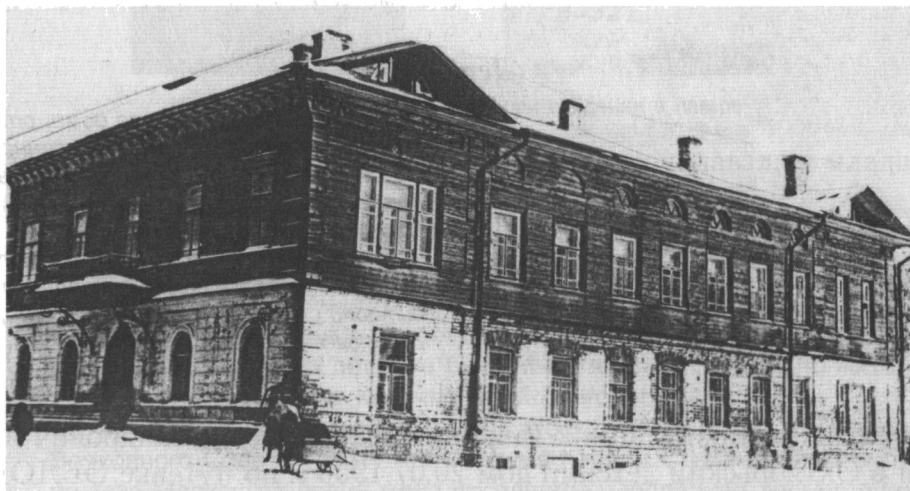
В. А. Гаврилин

<...> У нас отобрали все: дом, хозяйство, даже одежду. В детдом меня крёстная босиком привела. <...> Это было так страшно, что даже вспоминать не хочется. Я ведь был сугубо деревенский парень, никогда ничего не видел, нигде не был. Мне казалось, что я попал в совершенно бесовский город — огромное количество людей, дома, духота, совершенно другая речь. <...> Все мне там было чужое, я находился в каком-то оцепенении. Если бы не крёстная, которая ко мне туда приезжала, возила к матери, а на лето вообще забирала к себе, я не знаю вовсе, как бы я это все пережил.

— *Мать находилась в заключении неподалеку?*

— Да, у нас ведь место ссыльно-каторжное. Нам с крёстной пришлось все эти лагеря объезжать. Я там посмотрелся такого зла и наслушался такой музыки, что меня до сих пор трясет от воспоминаний. Я вот из-за этого не могу даже оценить такого артиста, как Высоцкий. Его исполнительская манера напоминает мне то, что я слышал тогда — напуганный сиротливый мальчишка. Это был такой удар по детской психике, с которым я не могу справиться всю жизнь [З. 332–333].

Октябрьский детский дом был создан в 1928 году в Ковырине — пригородном селе Вологды, ставшем частью города, в двухэтажном барском доме XIX века.



Детский дом в пос. Ковырино в годы, когда там жил В. Гаврилин.
Публикуется впервые

Е. В. Копышева

Детдом, в котором жил Гаврилин, был на 75 человек, три группы. <...> Этот детдом был лучший в области. Воспитанников устраивали в основном в педучилища, в музыкальное училище. <...> Директор, завуч работали больше чем по сорок лет [7. 40].

Директор А. Х. Романова и заведующая хозяйством А. Н. Ираклиева посвятили чужим детям всю жизнь, так и не создав своих семей, — детдом был для них родным домом. Они были по-настоящему заботливыми хозяевами. И ребятишки были все чистые и аккуратные, понимали, что все надо беречь, сохранять. Много интересного о детдоме поведала и Т. Д. Томашевская:

С 1935 года в детдоме создается свое подсобное хозяйство: на 20 гектарах выделенной детдому земли всем миром стали выращивать овощи <...> сеяли пшеницу, овес, ячмень, появилась своя маленькая свиноферма, разводили кроликов, гусей и уток. Был и свой яблоневый сад, и кусты щедро плодоносившей смородины, и даже своя пасека.

В большом детдомовском хозяйстве был образцовый порядок. Ребята относились к своим обязанностям с большой ответственностью: ездили на сенокос, ухаживали за животными, доили коров <...> пололи гряды. Помню такой забавный эпизод: приехала я как-то на урок к Валерию, они только что закончили прополку. Все всё успели, а мой Валерочка выполол только половину гряды. Но зато как выполол! Как язычком грядку вылизал — ни травиночки, ни листика лишнего. И, конечно, после моего урока он дополол. Он делал все с удивительной серьезностью и ответственностью [9. 17].

Гаврилин вспоминал, что музыкальные впечатления в детдоме давали занятия в хоровом и танцевальном кружках, в оркестре народных инструментов. Но не только:

В детском доме слушали радио, в основном вокальную музыку, так как директор Анна Харлампиевна очень любила песни и часто говорила: «Вот, слышите? Лемешев поет». А в другой раз так же о Козловском. Но до меня красота эта тогда не доходила, я все это воспринимал как чудное¹.

¹ Из материалов Т. Г. Виноградовой.

Друзья. Игры. Занятия

Р. А. Смелкова

<...> Ко мне подбежал небольшой мальчик с круглым личиком и спросил, есть ли у меня мама. Я ответила, что никогда в жизни не видела своих родителей. И он рассказал мне, что очень скучает о своей маме, которую любит, и горько заплакал. Я как могла утешала его и уверяла, что он скоро увидит свою маму. Под конец он успокоился, и даже мне показалось, что на его лице появилась улыбка. С этого дня мы стали с ним дружить. Нас объединяло то, что наши мамы находились в заключении. <...>

Прошло с того дня несколько месяцев, и однажды он прибежал ко мне и буквально закричал: «У меня большое горе — умерла мама», и горько заплакал. Оказалось, что он слишком долго ждал писем от мамы, да так и не дождался. Поэтому и решил, что мамы больше нет.

<...> У нас с Валериком было много общего, и я его очень хорошо понимала. Это была настоящая детская дружба. Однажды он попросил меня, чтобы я считала себя его сестрой, но я ему доказывала, что у нас разные родители и мы внешне не похожи друг на друга. Он возражал и доказывал мне, что бывает в семье одна мать, но разные отцы. В конце концов я согласилась выполнить его просьбу.

<...> Занятия балетного кружка проводились после хора, и поэтому дети помогали составлять стулья в угол, чтобы освободить зал для танцев. Валерий тоже принимал в этом участие. Никто не видел, как он устраивал себе за стульями место, где тихо сидел всю репетицию и слушал музыку. Однажды во время репетиции что-то зашевелилось, и несколько стульев упало; тут все увидели сидящего в уголке Валерия. Антонина Павловна, руководитель балетного кружка, с этого дня разрешила ему присутствовать на всех репетициях. <...>

Через 46 лет мы встретились с Валерием снова в Вологде, на его концерте, где исполнялись две его «Немецкие тетради». Это было 6 апреля 1997 года, как раз в день моего рождения. Я считаю, что этот концерт остался для меня подарком на всю жизнь¹.

Балетным кружком, оркестром народных инструментов и хором руководили замечательные музыканты А. П. Павлова, И. Г. Писанко и И. П. Смирнов. По словам Т. Д. Томашевской, результатом их работы были концерты в детдоме, в школах и воинских частях; музы-

¹ Запись Т. Д. Томашевской.

Милый Иван Павлович!

До слез взволновало меня Ваше письмо, которое получил, к сожалению, очень поздно. В письме нет никакой возможности рассказать о себе, а самое главное — расспросить о всех вас, о всех дорогих для меня людях. Сейчас я очень занят, но через 3–4 недели обязательно вырвусь в Вологду дня на 2–3, и тогда обязательно встретимся и обо всем поговорим. Передайте огромный привет и поклон моей дорогой Татьяне Дмитриевне. До скорой встречи.

Ваш ученик Валерий Гаврилин¹

Наконец, ехавшая в кабине двадцатипятилетняя пианистка, преподаватель музыкальной школы Татьяна Томашевская — она аккомпанировала хору и балету. В жизни и судьбе Валерия Гаврилина ей предстояло сыграть особую роль — феи, которая поверит в его талант и откроет ему волшебное царство музыки.

Татьяна Дмитриевна



Т. Томашевская в 1950 году.
Публикуется впервые.

Т. Д. Томашевская

Мама моя, Ксения Георгиевна (в девичестве — Бакрылова), была замечательная, умная женщина. <...> Образования у нее не было — семья была чуть ли не 10 человек. В моем воспитании большую роль сыграл папа — Дмитрий Анатольевич Томашевский. Получив домашнее образование, он тем не менее замечательно играл на всех инструментах, у него был прекрасный тенор, и, когда собирались друзья и родные, он всегда был душой компании.

Бабушка, дворянка, училась в Смольном институте благородных девиц, а папа окончил Харьковский университет, был адвокатом. В 1937 году забрали буквально пол-Вологды — в одночасье исчезла интеллигенция, артисты, писатели... Когда папа уходил, он мне сказал: «Танечка, жди меня

¹ Из архива Т. Д. Томашевской. Много позже, уже знаменитым композитором придя в школу на съемки фильма «Жила-была мечта», Гаврилин с опаской сказал Татьяне Дмитриевне, что встретил в коридоре И. П. Смирнова.

каждый день — я вернусь». И я каждый день, потихоньку от мамы, выходила из дому и все выглядывала. Много лет ждала: папа всегда говорил правду, я верила ему. А тут не сдержал слова... Его одним из первых реабилитировали при Хрущеве.

В том же 1937 году педагог музыкального училища Е. Э. Лерчер назвала Таню Томашевскую в числе талантливых детей своего класса. Лерчер не удалось, как она хотела, «дать возможность всем детям более ярко проявить свои способности» [12] — вскоре ей предложили в 24 часа покинуть Советский Союз: ее предки-маслоделы приехали на Вологодчину из Швейцарии и не меняли подданства. «Интересно начинавшаяся педагогическая работа <...> была оборвана» [11. 90–91].

Т. Д. Томашевская

После ареста отца у нас отобрали квартиру в центре города, на Пушкинской улице, и мы переехали в частный дом. С начала войны, в 15 лет, я начала работать <...>.

У нас с Валериком очень многое в биографии совпадает, в том числе и отсутствие отца. У меня, правда, не было детского дома, хотя, если бы мама умерла (она очень болела во время войны), меня также отправили бы туда...

Именно этой милой девушке с трудной судьбой, но с отзывчивым сердцем суждено было сыграть решающую роль в судьбе талантливого ребенка. Легко представить, что в глазах мальчика, бредившего музыкой, девушка с нежным овалом лица и доброй улыбкой, извлекающая из фортепиано дивную музыку, выглядела не иначе как фея или сама царица музыки. Иногда, набравшись смелости, с замиранием сердца, можно было пробраться поближе к пианино и зачарованно смотреть на ее легкие певучие руки, безошибочно прикасающиеся к клавишам, или на непонятные кружочки и черточки с хвостиками, которые по мановению ее рук превращались в волшебные живые звуки.

В. А. Гаврилин

Мне настолько нравился вид нотной записи, что я сам стал писать ноты. Причем это делалось так: я брал линейку, чертил пять линий —

то есть изображал нотный стан, на нем рисовал ноты так, чтобы было красиво. Потом, я помню, делил их по три сантиметра на такты¹.

Татьяна Дмитриевна впервые увидела Валерия на репетиции хора и сразу обратила внимание на то, как увлеченно, с какой самоотдачей он пел. По ее воспоминаниям, после одной из репетиций

<...> у басов как из-под земли выросла маленькая фигурка, мальчик в чистенькой белой рубашечке, пиджачке с короткими рукавами, в коротеньких брючках, носочках и до блеска начищенных ботиночках. <...> Стоял и радостно улыбался до ушей. <...> Я узнала его — это был тот самый «музыкальный мальчик» из верхнего ряда нашего хора. <...>

Удивляла его воспитанность, поначалу казавшаяся несмелостью. Было видно, как нескрываяемо хочется ему слушать, петь, самому играть на инструменте.

— А сколько тебе лет?

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

Но в тот первый наш разговор я не огорчила его, не сказала, что учиться ему было уже поздно. Сказала, чтобы в следующий раз остался, я проверю его слух и только тогда дам ответ [9. 19–20].

Результаты проверки поразили — у мальчика было удивительное чувство ритма, абсолютный слух, прекрасная музыкальная память. Татьяна Дмитриевна познакомила его с нотами, со звучанием каждой клавиши. На следующем занятии попросила отвернуться, и он, не видя, абсолютно правильно назвал все звуки во всех регистрах. Татьяна Дмитриевну привела Валерия к Смирнову, Иван Павлович послушал его и зачислил в школу. С этого дня начались регулярные занятия.

Учительницу поразили недетская пытливость мальчика и его желание как можно скорее узнать все, что касалось музыки. Еще до музыкальной школы, в детдоме, он однажды попросил ее принести книги о симфоническом оркестре. Когда она спросила Валерия, что он читал, оказалось, что прочел он очень много, и ее удивило — это были «взрослые» книги, русская и зарубежная классика, а на вопрос «Стихи любишь?» он ответил: «Да, особенно Гейне».

¹ Из материалов Т. Г. Виноградовой.



Здание, где помещались классы музыкальной школы № 1.
Окна первого этажа — класс, в котором занимался Валерий.
Фотография 2000 года

Желание делать что-то для уникально одаренного мальчика пришло само собой. <...> Передо мной был смысленный, умный маленький человек, с которым было просто интересно разговаривать. Я начала рассказывать ему о музыке. Слушал сосредоточенно, жадно. <...> Он упорно работал, стараясь на каждом уроке взять максимум. <...>

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

<...> Руки мальчика оказались совсем не такими плохими, как я поначалу боялась. И с первых шагов он проявляет самостоятельность. Сам захотел подобрать по слуху русскую песню, быстро подобрал и чисто спел. <...> Меня поразила еще одна его редкостная черта: что бы этот маленький мальчик ни начинал, он ничего, как это свойственно многим детям в этом возрасте, не бросал. Все начатое он тихо доделывал до конца. Показываю ему, как украсить мелодию басами, чтобы она звучала более насыщенно, — мгновенно схватывает. Как-то принесла свое маленькое стихотворение и решила предложить Валерию попробовать положить его на музыку. На удивление легко и свободно справился с этим заданием дома, с первым и со вторым стихотворением, с куплетной формой [9. 22–24].

Я его похвалила: «Я очень довольна тобой». Ребенок был не избалован теплым словом и улыбкой. Господи, как он был счастлив, глаза блестели и сияли.

Татьяна Дмитриевна вспоминала, как сложно было заниматься Валерию в детдоме, где было одно старенькое пианино и много музыкально способных ребят. Он приспособился заниматься по ночам, и директор детдома, застав его в три часа ночи за пианино, пригрозила забрать его из музыкальной школы. Пришлось перенести все его уроки в школу. Учительница ставила их последними, чтобы заниматься как можно дольше.

Я помню, словно было это вчера, как вбегал он на урок, как на праздник. Улыбающийся, веселый, радостный. Ставил нотки на пюпитр и спрашивал: «Что первое?» Занимался всегда сосредоточенно, с огромным интересом. Я на этих уроках сама оживала, выискивала в своем расписании свободные часы для дополнительных занятий.

Однажды пришел мой Валерочка на урок, стоит и молча держит листочки.

— Что ты там держишь?

— Это вам. Это я для вас написал.

И протянул мне простые листочки из школьной тетради в линейку. Это было первое сочинение — вальс. Я растрогалась. <...> Помню, он не знал еще музыкальных терминов и писал это все по-русски: «чуть сдержаннее», «в темпе вальса», «немного взволнованно», «не замедлять», «очень выразительно» и т. д. Я осталась довольна его первым сочинением. На следующее занятие он принес уже польку, и она вполне соответствовала характеру танца. Потом был уже «Мельник, мальчик и осел», другие самостоятельные сочинения на сказочные сюжеты.

За полтора года Валерик написал два вальса, две польки, анданте, партитуру для хора и солистов, песню про kota (для детского ансамбля), романс на стихи Г. Гейне «Ты голубыми глазами», шуточную песню «Ты не пароход» — там было написано так: «быстро, очень четко, даже до некоторой степени маршеобразно» <...>. Некоторые из этих пьес он дарил мне: «Вальс, посвящаю Т. Д. 9/III–53 г.», «Полька — посвящаю Т. Д. Томашевской. 1951 г.».

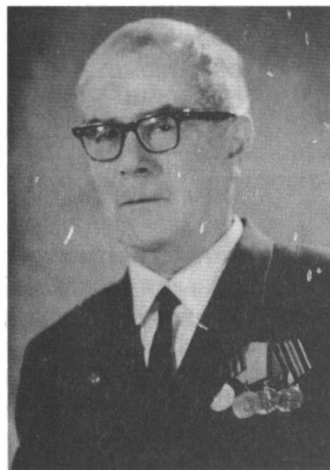
Однажды он зашел в класс с улыбкой, но очень неуверенно, и остановился у двери. Прижал к себе какие-то листочки и молчал. Потом подошел к пианино и робко подал их мне. Это были листки из альбома по рисованию, нотный стан расчерчен очень ровно, написано аккуратно: «Г. Гейне. Красавица-рыбачка. Для голоса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

шевской в день ее рождения. Кажется, нечего желать, кроме хорошего, правда?» Я была очень тронута вниманием моего ребенка. Он всегда был добрым, внимательным, благодарным, отзывчивым. Таким он и остался на всю жизнь [9. 25–27].

Валерий проучился у Т. Д. Томашевской немного менее трех лет. Она прекрасно понимала степень необыкновенной одаренности своего ученика и задумывалась о его будущем, о необходимости перевести его в Вологодское музыкальное училище. Но жизнь распорядилась иначе. В Вологду приехал доцент Ленинградской консерватории Иван Михайлович Белоземцев.

Скажем несколько слов о человеке, объезжавшем тогда северные области России для отбора одаренных детей в музыкальную школу Ленинградской консерватории. Встреча с ним, по сути, определила судьбу Гаврилина.

И. М. Белоземцев родился в семье священнослужителя, в 1918 году окончил Царицынское музыкальное училище, был учителем пения в школах, руководил рабочим хором, оркестром народных инструментов. В Гражданскую ушел добровольцем в армию, демобилизовавшись, учился в консерватории в Саратове, потом в Ленинграде. С 1926 года преподавал в Центральном музыкальном техникуме теоретические дисциплины, а с 1931-го по 1940-й — специальное фортепиано. Один из его учеников вспоминал: «Для всех нас Иван Михайлович был не только замечательным требовательным педагогом, но и чудесным старшим товарищем, инициатором и организатором многих начинаний». В самом начале Отечественной войны он ушел в ополчение, защищал Ленинград, закончил войну в Берлине. С 1946 года преподавал в консерватории на кафедре общего фортепиано [См.: 13].



И. Белоземцев

Т. Д. Томашевская

<...> Я решила показать моего ученика. Конечно, я боялась показывать его опытнейшему столичному коллеге. Но и не могла не показать.

Пусть просто послушает, думалось мне, и это будет уже немало. Педагог такого уровня поймет, как он одарен и как работоспособен. А значит, сможет догнать других ребят. Переписывая вечером дома некоторые первые детские пьески ученика <...> думала об одном, твердила про себя одно: «Только бы он понял его».

<...> Дорогой, сама дрожа от волнения, уверенно напутствовала моего Валерочку: «Ничего не бойся, играй смело. Не забудь упомянуть, что ты сочинил несколько детских пьес для фортепиано».

<...> Началось прослушивание. Проверили слух и остались довольны. Начал играть сонатину, и я внутренне сжалась. Играл немного поспешно и как-то очень формально, как никогда до этого не играл на уроках. <...> Я попробовала выправить ситуацию и сказала Ивану Михайловичу: «Он пробует сочинять музыку, хотя сочинениями это, конечно, назвать нельзя, но послушайте и их, пожалуйста. У него, кажется, есть данные к сочинительству».

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

Звучала музыка, и я почувствовала, что что-то неуловимо переменялось в атмосфере самой встречи. И что у нас появилась какая-то маленькая зацепка. Профессор просил играть еще и еще. Поняв, что прослушивание нам удалось, я объяснила Ивану Михайловичу, как непросто живется моему ученику, как мало у него времени на работу, что у него нет родителей и он это очень переживает. <...>

Это был один из самых счастливых дней в моей жизни, хоть страхов, сомнений, переживаний, всех этих «а вдруг», «а что, если» было, кажется, больше, чем радости и надежды [9. 27–29].

Кто мог предположить тогда, что за пять лет до этого эпизода, в 1948 году, будущая жена Гаврилина подружится с дочкой Белоземцева Ириной, сам же Валерий еще через пять лет, поступив в консерваторию, попадет к нему в класс общего фортепиано!

А в 1953 году радость Татьяны Дмитриевны от успешного прослушивания была омрачена решительным отказом директора детдома отпустить Валерия — по распределению он был направлен в школу фабрично-заводского обучения. А главное возражение — Валерий

не сирота, нужно согласие матери, а она в тюрьме, и свидания запрещены. Но Татьяна Дмитриевна решилась. Дважды пыталась попасть к начальнику, но не преодолела свой страх и безразличие охраны. На третий раз собрала все силы и, решительно войдя в проходную, сказала караульному, что пришла по служебному делу...

Т. Д. Томашевская

Меня ввели в огромный полутемный кабинет, в глубине которого за огромным столом что-то писал начальник тюрьмы. Он не поднял головы и даже не взглянул на меня. Стояла и понимала, что сестра нет у меня сил, что могу только стоять. Он понял мое замешательство и сказал: «Не волнуйтесь, соберитесь и кратко скажите, что вам нужно. Имейте в виду, свиданий мы не даем».

Осмелев, я заговорила о том, что сегодня здесь решается судьба очень талантливого мальчика, мама которого должна решить его участь — быть ему музыкантом или не быть. Он молча выслушал мой убедительный, напористый монолог и четко скомандовал в трубку: «Приведите заключенную Гаврилину Клавдию Михайловну». Минут через десять в кабинет робко и тихо вошла молодая женщина — среднего роста, с распущенными по плечам волосами, красивыми, пепельными. <...>

Увидев меня, она не выдержала, бросилась ко мне, как-то неловко выбросив руки вперед: «С Валерием что-то случилось?» И, не дождавшись ответа, заплакала.

Татьяна Дмитриевна изложила суть дела.

Клавдия Михайловна слушала меня молча. Ее волнение, смятение в душе обнаружили яркие красные пятна, появившиеся на лице и шее. <...> «Никогда! — Голос Клавдии Михайловны срывался, она глотала окончания слов, не успевая закончить фразу. — Он прекрасно знает математику, увлекается точными науками, дружит с литературой... Отец его... был очень умный человек... Прекрасно разбирался в этих науках... Я хочу... чтобы он пошел в технический институт и стал человеком».

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

Я торопилась, слыша, как нетерпеливо тихо стучит по столу начальник. В любой момент он отошлет Клавдию Михайловну, и ничего так и

не решится. Но я чувствовала, что наш разговор его захватил <...>. После очередного возражения он поднял голову и ровным голосом, но очень твердо сказал: «Мамаша, сколько можно говорить одно и то же? Вам дело говорят. Вашему сыну желают только добра, а вы уперлись со своей математикой. Наверное, учитель лучше знает, кем ему быть. Если бы не было у него данных, вам все это никто бы и не предлагал. И вообще: подводим итог...»

Клавдия Михайловна вздрогнула и посмотрела на него. Смотрела и молчала, опустив голову и руки. «Ну что ж, вам виднее, — еле слышно вымолвила она. — Я сыну не враг, пусть едет. Поцелуйте его за меня и скажите ему, что я ни в чем не виновата и надеюсь, что скоро мы с ним увидимся» [9. 31–33].

Из Ленинградской консерватории пришел вызов. В детдоме Валерия одели понарядней, выдали сто рублей и проводили на поезд. На всякий случай выдали справку:

Комитет по делам искусств
при Совете министров РСФСР

ВОЛОГОДСКОЕ ОБЛАСТНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ

г. Вологда, ул. Маяковского, д. № 3-б Телефон 12-52

28 июня 1953 г.

СПРАВКА

Выдана Гаврилину В. А. в том, что он принят в число учеников вологодского музыкального училища на 1-й курс отделения дирижерско-хорового и обязан явиться к началу занятий 30 августа 1953 г.

Директор музыкального училища
Секретарь

(Гинецинский)
(Захарова)

Как раз в то время выпустили его мать (а вскоре и реабилитировали), но они разминулись... Уезжая на экзамены в Ленинград, Валерий мог бы сказать о себе строками из стихотворения Михаила Муравьева «Путешествие»:

Прости, спокойный град, где дни мои молодые
Под сенью родины сны красили златые.
Я твой меняю кров на пышный Петрополь.
Но память мне твою с собой унести позволю <...>.
Уже церквей твоих сокрылися главы,
О Вологда!

Часть вторая

ЛЕНИНГРАД

Глава 4

ШКОЛА-ДЕСЯТИЛЕТКА

13 августа 1953 года парнишка из Вологды приехал в Ленинград. Однако его радужные, романтические представления о столице Российской империи, Северной Пальмире, при столкновении с реальностью потерпели крушение. Почти как у романтиков XIX века — разрыв идеала и действительности. В одном из последних интервью он признался:

Я мечтал о Ленинграде как о чуде. У меня был пакетик с маленькими черно-белыми фотографиями с видами Ленинграда. Фото были глянцевые, улицы на них блестели и переливались. А когда я впервые оказался на этих улицах, был страшно поражен: вместо блеска — грязь и копать [3. 364].

Негативные впечатления от реалий города дополнились малопривычными первыми впечатлениями от горожан, их нравов, непривычной обстановки в школе:

<...> Здесь меня очень плохо встретили. Лет мне было много — четырнадцать, а играть я толком ни на чем не умел. Школа же была такого ранга, что четырнадцать лет — это уже мировой уровень.

— Как же вас приняли, распознали талант?

— Директором школы оказался вологжанин Владимир Германович Шипулин, сын знаменитого в Вологде врача. Наверное, как земляка он меня и взял. Я занимался по классу кларнета [З. 337–338].

Но все по порядку.

В. М. Воскобойников

В Ленинграде поселили его в пустом общежитии в районе Автово. Две недели, оглушенный жизнью большого города, он ездил на Театральную площадь сдавать экзамены, жил на выданную сумму. Непривычный к тратам, основную часть ее он проел быстро, и к первому сентября не осталось у него даже на трамвай. Так что учиться он пошел пешком.

Сейчас можно удивляться проницательности консерваторских педагогов, которые ставили ему на приемных экзаменах удовлетворительные оценки <...>. И все-таки утром первого сентября он шел по городу победителем!

Но дальше дело пошло далеко не так гладко.

Я не хочу сказать ни одного дурного слова о детях <...> каждая минута жизни которых взлелеяна бабушками и мамами. <...> Первое сентября <...> день особенно волнующий. Они пришли в праздничных костюмах <...> с дорогими цветами, приобретенными на рынке.

Голодный подросток, прошедший пешком через весь город, одетый нарядно лишь по понятиям вологодского детдома, да к тому же остриженный наголо после медицинского осмотра, выглядел среди ликующих этих детей чужим.

Весь этот день, пока длились уроки, Гаврилин казался себе изгоем. И лишь к вечеру, попав в консерваторский интернат <...> смог отдохнуть душой. В интернате многое напоминало родной детдом. Та же старая мебель, те же казенные кровати и лампочки без абажуров [14. 171].

Эта живая картина начала занятий написана со слов самого Гаврилина и его соучеников, что делает ее почти документальной. Но одно колоритное для журналиста обстоятельство требует уточнения. Педагоги не так уж кривили душой: на духовые специальности бывают недоборы и дополнительные приемы, отсюда и требования даже в элитных школах не столь высоки, как на инструменты аристократические — скрипку, фортепиано. Нередко принимают детей со скромными музыкальными данными, а у Валерия был блестящий слух и явные композиторские способности.

Его определили в класс кларнета к М. А. Юшкевичу. Гаврилин рассказывал:

Поступил сразу в седьмой класс, учился играть на кларнете. Поначалу учился неохотно, потому что меня привлекало только фортепиано, но оказалось, руки у меня неподходящие для пианиста. Меня «утешали» классическими примерами: дескать, Римский-Корсаков тоже играл на кларнете, а Лядов — на валторне. Успокоился. Учиться было трудно, потому что начал поздно [З. 41–42].

АТ. Легко могу себе представить сложности, с которыми столкнулся Гаврилин, поскольку и сам начал заниматься в том же возрасте. Это затрудняло освоение инструмента, автоматизацию игровых навыков — в детстве все достигается без особого труда, в старшем возрасте требуются значительные усилия. Зато при громадном осознанном желании остальное усваивается куда более осмысленно, подчас более критически, и это делает учебу процессом более рациональным.

Это было начало перемен, время начала новой жизни не только для Валерия, но и для всей страны — в марте 1953 умер И. В. Сталин, что незамедлительно сказалось в судьбах многих людей. Мы знаем, что выпустили и реабилитировали маму Валерия. Мог ли он встретиться с ней перед отъездом из Вологды? Вполне мог — мать освободили 18 июня, он уехал 12 августа, но...

Е. В. Копышева

Клавдия Михайловна решила не сразу известить Валерия, что освобождена, боялась, что он может расстроиться и не кончить учение. Они не сразу встретились. Клавдия Михайловна Гале говорила: «Галя, на Валеру очень не надейся, потому что мы не совсем такие, как он» [Г. 40].

АТ. 1953 год памятен и мне, поскольку именно тогда я переехал из Тбилиси в Москву.

К 14 годам Валерий успел познать жизнь, стал человеком ответственным, самостоятельным, ясно осознавшим свою цель. И проблемы, встающие за словами «учиться было трудно, потому что начал поздно», легко объяснимы. В то же время, он попал в обстановку, о которой мог только мечтать. Еще не осознав, что оставил на родине (лишь много позже он признается, что «часть моей души навсегда там осталась»), он оказался в настоящем царстве музыки:

<...> Все ошеломило меня: бесконечно раздававшиеся звуки музыки в интернате, звучавшие по радио и с пластинок; но в то же время было приятно, что никто не смеялся, не издевался над тем, что занимаешься музыкой, слушаешь ее. Я попал в ту атмосферу, которой мне не хватало, к которой я инстинктивно тянулся¹.

Но не только Валерию была нужна такая школа, она тоже, исподволь, готовилась к встрече с ним. За три года до его рождения, 25 августа 1936 года, вышло постановление Комитета по делам искусств об организации при Ленинградской консерватории школы-десятилетки для музыкально одаренных детей. На первый учебный год приняли 400 детей, из них 50 из разных областей, краев и республик [См.: 15. 15]. Поначалу не было помещения, занятия шли в Академической капелле, но уже в 38-м школа переехала в переулок Матвеева, недалеко от консерватории; в капелле осталось хоровое училище; тогда там учились Саша Юрлов и Володя Минин. В год рождения Валерия в школе открыли интернат для иногородних, а за год до его поступления — теоретико-композиторское отделение. Школа была готова к его появлению.

Знаменитые «три В»

В. М. Никитин

С Валерием Гаврилиным я познакомился, когда он поступил в 7-й класс <...>. Тогда же завязалась дружба с ним и с Вадимом Гореликом (Войлером) — скрипачом. Нас так и называли — «три В» <...>.

Жили мы в интернате при школе, здесь была хорошая среда, интересный круг общения — в эти годы вместе с нами учились Юрий Темирканов, Юрий Симонов, Геннадий Банщиков, Сергей Сигитов <...>.

В школе у нас были замечательные учителя <...>. Валерий прилежно занимался по математике, физике, но больше всего любил литературу, очень много читал. А с педагогом по фортепиано Валерию очень повезло. Елена Самойловна Гугель привила ему любовь к инструменту. Он играл хорошо, темпераментно. Первые его сочинения слушали мы — его друзья <...>.

Я всегда говорил Валерию: «Пиши лирическую музыку». — «Хорошо, хорошо», — отвечал Валерий, и тут же раздавались энергичные звуки в разных регистрах. Это он сочинял что-то новое.

¹ Из материалов Т. Г. Виноградовой.



С В. Войлером (со скрипкой) и группой малышей.
Публикуется впервые

Иногда Валерий «уходил в себя», душа его как будто рыдала, а иногда прыгал «козликом», смешно передвигая в воздухе ногами. А то вдруг ночью вскочит с постели и побежит в общую комнату, к инструменту. «Звуки одолели», — как потом объяснял он.

<...> У Валерия мама жила в деревне в Вологодской области <...>. Я был в гостях у Гаврилиных в деревне дважды <...>. Мама у Валерия была доброй, заботливой. <...> Первый приезд запомнился гостеприимством, праздничным столом, за которым сидели мы с Валерием, его мама, сестра Галя с подругами. У Валерия было счастливое лицо, звонкий смех заполнял весь дом [9. 74–77].

В. Д. Войлер

<...> В маленькой обшарпанной комнатке наши кровати стояли рядышком. Мы вместе засыпали и вместе вставали по утрам с постели, а целыми днями жили музыкой. Быстро сдружились и легко нашли множество общих точек соприкосновения, тем более что оба были приезжими <...>.

Наступало новое время — «оттепели». Действительно, в нашу скучную жизнь буквально ворвался свежий ветер обновления. Вместе нам еще интересней было читать книги, еще недавно полузапрещенные <...>. Хорошо помню, как восторгались стихами Есенина, зачитывались романом Дудинцева «Не хлебом единым», смеялись над страницами Ильфа и Петрова. В официальных музыкальных кругах было принято еще по старинке ругать «формалистов» Прокофьева и Шостаковича,

а мы втихую слушали их запрещенные симфонии на старенькой радио-ле, купленной в комиссионке. Все это нас, конечно, сильно подпитывало. Чуть-чуть повеяло духом правды, и мы уже всю стали гордиться нашей страной, всерьез поверили, что холода уже не вернутся.

От всей души мы радовались удачам друг друга. Ну, а то, что у Валерия обнаружилось яркое музыкальное дарование, быстро стало заметно не только мне. Даже те, кто недолюбливал Гаврилина — были и такие, — не отказывали ему в первенстве. Не зря многие с иронией стали называть его «Великий». Прозвище закрепилось за ним. Валерка, конечно, смущался, но подобное «признание» все же льстило его самолюбию. И только мне было заметно, как он уже в школьные годы тяжело переживал любые неудачи, любое непонимание. Валерий всегда требовал от меня жесткой оценки его творчества. <...> Он просил лишь об одном: «Вадик, только не надо льстивых отзывов. Лучше скажи правду, а не хвали лишь только потому, что хорошо ко мне относишься» <...>.



На любимой реке Мойке, весна 1958 года. Публикуется впервые

Все, что он ни делал, он делал очень талантливо: талантливо дружил, талантливо любил, талантливо хохмил. Мы ведь, по сути, были еще очень маленькими мальчишками <...>. Внешне мы были очень похожи, одетые в униформу, как все интернатские дети: в полуспортивных курточках типа «толстовки», темно-синих шароварах из самой простой и грубой ткани и в здоровенных ботинках <...>. Вечно ходили голодными и мечтали хоть раз в жизни по-человечески. И все равно мы были счастливы! У нас горели глаза, когда мы слушали настоящую музыку, смаковали

неожиданные ходы в симфониях Шостаковича. Нам казалось, вот-вот оно придет — это счастье. И успех. Надо только тренироваться с утра до вечера, играть новые этюды и заниматься музыкой...

Д. Д. Шостаковича мы оба буквально боготворили <...>. И так случилось, что композитор приехал в Ленинград выступить в Малом зале консерватории <...>. И после концерта, набравшись смелости, мы зашли в артистическую комнату к Шостаковичу. Представились как ученики школы-десятилетки <...>. Валерий не выдержал: «Да вы же гений, Дмитрий Дмитриевич! Вы написали Седьмую симфонию...»

Композитор был любезен. Подписал нам программки, но при этом сдержанно заметил: «Не надо эмоций. Не надо такие вещи говорить. Сегодня ты — гений, а завтра — бездарность». <...>

Как-то я заметил, что теперь Валерий ходит, закинув руки назад за спину и наклонив туловище чуть вперед, пытаясь походкой подражать своему кумиру. <...>

Мы решили издавать стенную газету «Музыкальная жизнь». <...> Информацию собирали по крупицам: новости с фестивалей, конкурсов, концертов. <...> Пером Валерий владел великолепно, обладал хорошим литературным стилем. И, главное, никому и никогда не стремился подражать. Его сочинение «Лирика Маяковского» отличалось тонкостью и глубиной восприятия поэта¹. Неудивительно, что наша музыкальная газета приобрела хороший резонанс и быстро стала популярной. <...> Поднимались проблемы недостаточного внимания у нас <...> именно музыкальным дисциплинам. Валерия возмущало обилие общеобразовательных предметов в ущерб занятиям музыкой. <...> Кто-то донес, и директор школы крепко отругал нас за особое мнение: мол, не вашего ума дело. Помню, как после такой проработки Валерка «психанул». Он не умел лицемерить, выбежал на улицу с криком: «Все, теперь никого не буду слушать. Хочу только сочинять музыку!...»

22 октября 1956 года произошло важное событие в нашей жизни. <...> К нам в интернат пришла работать новая воспитательница, недавно закончившая Ленинградский университет. Она была еще не взрослой, но уже не студенткой и понимала нас лучше, чем другие наставники. Быстро стала у всех воспитанников непререкаемым авторитетом.

Часами напролет мы беседовали с ней об искусстве, о музыкантах, о поэзии. Время ее дежурства становилось для нас праздником. Невысокого роста, черненькая, с румянцем во всю щеку, она стала для нас настоящим «властителем дум». Мы все были буквально влюблены в эту удивительную девушку. Но повезло только одному — Валерию Гаврилину. Через несколько лет он женился на ней и счастливо прожил с этой замечательной женщиной всю жизнь. Ее звали Наталия Евгеньевна Штейнберг.

Так закончилось наше детство. <...> Мы становились взрослыми. Но если говорить откровенно, то Валерий всегда оставался ребенком [9. 67–73].

¹ О литературном таланте Валерия вспоминала и учившаяся одновременно с ним А. Б. Шнитке: «Он во всем был беспредельно талантлив. <...> Наша преподавательница по литературе читала вслух его сочинения: это были уже не школьные работы, они и сейчас могли бы произвести впечатление в каком-нибудь солидном издании — это было зрело, литературно оригинально» (Шнитке А. Б. Русская тетрадь закрыта // Коммерсантъ. 1999. 29 янв.).

Сохранились и другие свидетельства совместных талантливых дел «трех В», их живого и критического восприятия происходящего. Так, в школьной тетради Гаврилина есть их пародии, осмеивающие и неуместное цитирование классиков, и занудные, квазинаучные планы, и модную тогда «сельскохозяйстематику», наконец, хрущевскую реформу русской грамматики [1. 22–23].

Н. Е. Гаврилина

После окончания Ленинградского университета я <...> была в 1953 году направлена в <...> школу на станцию Медведово. Проработала там три года учителем истории и вернулась в родной город <...>.

<...> Я пришла на работу в интернат, и мне сказали, что в числе моих обязанностей будет выпуск стенной газеты <...>. И потому надо связаться с воспитанником Валерием Гаврилиным, который этим занимается. <...> Спросила о нем у других воспитанников и услышала в ответ: «А, Великий! Мы его Великим зовем. Кудрявый, в очках, черноволосый, голову в плечах держит». И через некоторое время поднимаюсь я по лестнице, а навстречу мне спускается воспитанник, по описанию, видимо, он. Спрашиваю: «Вы Гаврилин?» — «Да. А что?» — «Мне сказали, что вы занимаетесь стенной печатью». — «Нет, нет! Я этим заниматься не буду, не хочу». Сказано было очень эмоционально. Вот таким было наше первое знакомство.



Выпускной вечер 23 мая 1958 года. Слева направо: В. Гаврилин, В. Войлер, Наталия Евгеньевна Штейнберг, В. Никитин. Публикуется впервые

Но все-таки газету мы вместе с ним выпускали. Он, конечно, выделялся среди других. Очень любознательный, много читал, очень любил Гоголя, Толстого. Из «Войны и мира» многие главы знал близко к тексту. Его уважали, прозвище «Великий» было не случайным. Общение с ним было интересным.

<...> Он своего отношения ко мне ни от кого не скрывал. Все время старался мне помогать. Когда я заболела, волновался, звонил, интересовался моим здоровьем. Дарил мне свои фотографии, на 8 марта опустил в почтовый ящик поздравление со стихами. И посвятил мне две свои Прелюдии [16].

ПЕДАГОГИ

П. А. Вульфius

Историю музыки в школе вел замечательный педагог Павел Александрович Вульфius. В консерватории он работал в 1936–1938 годах и с 1956 года. Перерыв связан с тем, что его репрессировали. В 1962–1968 годах он был заведующим кафедрой истории музыки, а с 1967 года — профессором.

Гаврилина интересовал и сам предмет, и возможность общения с незаурядным человеком и ученым. Главная точка их соприкосновения — романтизм, изучению которого Вульфius посвятил всю жизнь. Его труды — своеобразная реабилитация романтизма. Вероятно, близка была Гаврилину и научная позиция Вульфiusа, изложенная в монографии о Шуберте:

Творчество каждого большого художника представляет собой загадку со многими неизвестными. И разгадать ее до конца искусствоведению не дано. <...> В значительной степени и потому, что предмет искусствоведения — художественное произведение — образует необычайно сложную систему соотношения субъективных и объективных факторов, сопротивляющуюся ее расчленению на слагаемые, а следовательно, быть проверенному во всех деталях научному обоснованию. Для постижения художественного замысла недостаточно «разъять гармонию как труп», как это пытался сделать пушкинский Сальери, надо суметь упловить его (замысла) душу, а это значит постараться приблизиться к тому целостному воспроизведению явлений окружающего мира, которое составляет существо образного мышления, отличительную особенность искусства [17. 5].



Вульфийус
Павел Александрович

Через полтора десятилетия П. А. Вульфийус подарил автору «Немецких тетрадей» свою книгу «Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта» (М., 1974) со знаменательной надписью: «Дорогому Валерию Гаврилину, наследнику Шуберта в русской музыке, от его давнего учителя. Окт. 1975. П. Вульфийус». Неудивительно, что Гаврилин очень любил Вульфийуса и нежно к нему относился. Наталия Евгеньевна вспоминает, как они ходили к Павлу Александровичу в гости и как Валерий расстраивался, что учитель живет в жуткой маленькой комнатке с полом на уровне земли...

М. В. Шапиро

Теорию музыки и сольфеджио преподавала Муза Вениаминовна Шапиро, на счету которой за почти полувековую работу было 45 выпусков. Она вспоминала:

С Валерием Гаврилиным я стала заниматься с 7-го класса. Но так как он приехал в нашу школу в 14-летнем возрасте, имея очень слабые музыкальные знания, это был особый случай. У Валерика был своеобразный характер. Я искала к нему индивидуальный подход, чтобы общаться с ним не как с любым из учеников, а как с учеником особенным, очень одаренным. <...> Он учился увлеченно, с удовольствием. <...>

Валерию повезло, что в те годы помимо групповых занятий ученикам дирижерско-хорового и композиторского отделений давали еще занятия индивидуальные. И это было счастье, потому что при таком близком общении <...> при максимальной сосредоточенности, он рос буквально на глазах. Ни с кем я не занималась так, как с ним. Я давала Валерику много сложных и интересных, как для него, так и для меня, заданий. Ему нужно было постепенно, но много *дать*, а он умел много *взять*. Все сразу.

И на групповых занятиях <...> я ему давала в классе индивидуальные задания. Вижу, он все сделал, и говорю: «<...> чтобы ты не скучал, помоги мне. Сочини, пожалуйста, новые одноголосные и двухголосные

диктанты, хроматизмы в каком-то ритме особенном, но так, чтобы это было доступно всем, ты только не замудряй ничего. Потом ты мне это дашь, если будет удачно, мы оформим это в группе».

Эту дополнительную работу он делал с большим удовольствием, а потом нередко я использовала ее в групповых занятиях, чтобы и он чувствовал, что работа не зря была сделана.

В школе был курс гармонии, вел его другой педагог — Мария Константиновна Велтистова, и иногда она поручала Валерию вести занятия в группе вместо себя [9. 50–52]¹.

Е. С. Гугель

Очень важно, что рядом оказался чуткий и добрый старший друг, сумевший поддержать и направить юношу. Таким другом стала педагог по фортепиано Елена Самойловна Гугель. По окончании Петроградской консерватории по классу Н. И. Голубовской она была ее ассистентом, а позже получила класс в школе. Более тридцати лет проработала она с одаренными детьми, многие из них — известные впоследствии музыканты. Один из самых любимых учеников — Валерий Гаврилин:



Е. Гугель

Уже на первом прослушивании этот деревенский мальчик заметно выделялся среди других одаренных ребятешек. Так, в исполнении простенькой Сонатины Клементи удивлял необыкновенно живой, трепетный, как бы вибрирующий звук, поражало умение найти особое звучащее прикосновение, самую «сердцевину звука». Я не переставала удивляться, как в таком раннем возрасте человек может с такой силой зажигаться святым огнем искусства, по-взрослому глубоко переживая свои впечатления. Занятия с ним были на редкость интересны и всегда неожиданны.

¹ Приведем еще слова В. М. Никитина: «Мы называли Валерия „профессором гармонии“ — это так и было. Если многим школьникам трудно было гармонизировать простую мелодию, то Валерий Гаврилин справлялся быстро с самыми сложными гармоническими задачами. И мы чаще обращались к Валерию, чем к строгим и педантичным педагогам» [9. 76].

Пианистические приемы и нужные ощущения клавиатуры находились сами собой, рождаясь вместе с пониманием музыкального образа. На первых порах строгие рамки классических сонат не вмещали бурной фантазии ученика. И «разбушевавшуюся стихию» педагогу не раз приходилось умирять:

Я сознательно воспитывала его на классике, но все же старалась проходить как можно больше разнообразных сочинений различных стилей.

Это отметил и сам Гаврилин:

За время занятий у Елены Самойловны я переиграл огромное количество сочинений. Начав практически с нуля, я за три года сыграл почти все сонаты Бетховена, четыре его концерта, оба концерта Листа и множество сочинений Баха. Это не была игра в полном смысле слова — многое было приблизительно, многое не получалось, но это было страстное «узнавание» того, над чем еще надо много работать для раздвижения моих музыкальных горизонтов.

По-матерински строгая и сердечная Елена Самойловна была непререкаемым авторитетом для Валерия, он относился к ней с безграничной преданностью. Как-то на 8 марта принес ей свое сочинение с посвящением, выдававшим увлечение юного автора Маяковским:

Хотя годков
мне еще немного,
И я Вам гожусь в дитяти,
Я знаю:
такого,
Как Вы мне, друга
Не каждому вынут
и скажут:
«Нате!»¹

Уже много позже, оценивая значение музыкальной школы в своей жизни, Гаврилин писал:

Самым большим впечатлением о времени учения в школе осталось у меня впечатление <...> от моего любимого педагога — Елены Самой-

¹ Рассказ Е. С. Гугель, слова и стихи о ней Гаврилина взяты из материалов Т. Г. Виноградовой.

ловны Гугель. <...> И сейчас я помню все ее уроки, и вся моя музыкальная работа до сих пор во многом движется тем, что она мне дала, — от всей души, от своей неповторимой творческой и человеческой индивидуальности.

Сейчас я понимаю, что из всех педагогов, а среди них было много отличных музыкантов, Елена Самойловна верила в меня больше всех и чувствовала, понимала меня лучше всех. И эта ее вера создала и спасла во мне музыканта — ведь я был подростком, да еще с плохим характером <...>. И пока я буду работать, во мне будет трудиться и мой замечательный учитель — Елена Самойловна.

Я люблю школу за то, что она подарила мне Елену Самойловну, и всегда буду помнить наш бедный, полуголодный интернат — одно из самых больших богатств моей жизни [3. 254–255].

Среди сохранившихся автографов того времени есть Сонатина для фортепиано с надписью: «Елене Самойловне в день рождения от ленивого ученика».





С. Я. Вольфензон

Руководителем Валерия по композиции стал С. Я. Вольфензон. В школе он работал со дня ее основания и воспитал целую плеяду композиторов. Эпиграфом к рассказу о нем могут быть слова его ученика А. П. Петрова: «Вольфензон должен быть назван выдающимся педагогом, подтверждение тому — его ученики, ставшие в большинстве своем яркими самобытными композиторами, признанными мастерами нашего искусства» [18]. Принявший у него эстафету воспитания таланта Гаврилина О. А. Евлахов сказал: «Учеников Вольфензона всегда отличает и музыкальная зрелость, и крепкий профессионализм» [18]. А вот мнение соученика Валерия М. Е. Белодубровского: «Будучи достаточно традиционным в собственном



С. Вольфензон (второй справа) на собрании в Доме композиторов

творчестве, он был неожиданно широких взглядов в отношении к музыке и музыкальным пристрастиям своих воспитанников» [9. 57].

Интеллигентность, чуткость и широта взглядов, сыгравшие громадную, а может быть, и решающую роль в становлении Гаврилина, имели под собой весьма солидный фундамент — Сергей Яковлевич Вольфензон родился в Одессе в интеллигентной семье, связанной родственными узами со знаменитыми музыкантами А. Г. и Н. Г. Рубинштейнами, с мхатовским корифеем Л. М. Леонидовым и известным литературоведом Л. П. Гроссманом. После Ленинградского техникума музыкального просвещения он в 1927 году поступил на второй курс консерватории к М. О. Штейнбергу.

Учась в консерватории, Вольфензон преподавал в Детской художественной студии, где стал заниматься композицией с ребятами, которые начинали сочинять музыку (одним из его учеников был Сережа Слонимский). В 1954 году, когда в его класс пришел Гаврилин, стаж Вольфензона в уникальной работе с юными талантами насчитывал уже три десятилетия [См.: 19. 36–70]. Через двадцать лет он напишет статью «Занятия с юными композиторами» [20], представив свою педагогическую систему. Из нее можно, хотя бы косвенно, уловить его добрую улыбку, уважение к личности ребенка, чувство

ответственности за доверенную ему судьбу, бережное руководство первыми самостоятельными шагами нарождающейся индивидуальности. Мудрый наставник, человек с беспокойной и доброжелательной душой, Вольфензон был уверен, что воспитание таланта похоже на труд опытного садовника, выращивающего редкое растение и создающего благоприятные условия для его созревания. Предлагаемое им избежание всего механистичного, заранее установленной программы особенно удачно сочеталось с трудным становлением яркой, но застенчивой, ранимой гаврилинской музы... На следующих, уже профессиональных, этапах композиторского становления Валерию очень не хватало именно такого отеческого внимания, бескорыстной радости учителя от первых достижений, индивидуально точной направленности занятий. Отметим еще, что, попав на плодотворную почву, методы Вольфензона проявили себя в композиторской и педагогической деятельности самого Гаврилина.

Через десять лет после окончания музыкальной школы фортепианные пьесы Гаврилина опубликовали в сборнике вслед за двумя полифоническими пьесами его учителя [21], который в 1964 году стал инициатором «Недели музыки для детей и юношества». В 1972 году она стала всесоюзной, а в 1999 году проходящему в рамках Недели конкурсу юных композиторов присвоили имя В. А. Гаврилина.

О своем ученике С. Я. Вольфензон говорил:

Гаврилин в музыкальном отношении был абсолютно не подготовлен, но уже тогда в его сочинениях привлекала безудержная фантазия. Его отличало яркое образное мышление, причем не только в музыке. Увлечшись, он тут же на ходу мог сочинить захватывающий рассказ о каком-нибудь ночном приключении. Уже тогда, в самом начале творческого пути, главным для него были непосредственность, отсутствие всякой вычурности. Кроме того, характерной чертой многих его сочинений был юмор. К сожалению, из сочинений тех лет ничего не сохранилось¹.

К счастью, несколько сочинений в «учебных» жанрах сохранились: Сонатина для фортепиано, посвященная Е. С. Гугель, Вальс (ля-бемоль мажор), две прелюдии для фортепиано, пьеса для вио-

¹ Из материалов Т. Г. Виноградовой.

лончели «Холеовлия»¹, романс «До свидания» на свой текст и Токката в тетради с надписью на обложке «В. Гаврилин. Альбом», с датой «Лето, июнь — август 1957 г.» и оглавлением, в котором числятся семь пьес.

К этой же поре относится и Квартет № 1 (1957); его открывает небольшая fuga (*Allegro moderato*, 68 тактов) с примечательными для начала овладения композиторским мастерством полифоническими изысками — увеличение, обращение, контрэкспозиция; так что со «вставными зубами»² — все в порядке. Но не только изыски. Интересны и характерные ладовые особенности структуры тематизма (пониженные ступени, уменьшенные тетрахорды), в которых особенно заметно увлечение Шостаковичем. Это как бы наглядная иллюстрация к воспоминаниям Гаврилина:

<...> Музыка наша собственная — у тех, кто имел нахальство ее сочинять без всякой натуги, — получалась «Шостакович *per se*», то есть в чистом виде [З. 139].

Вторая часть квартета (*Allegro*) с датой 3 мая 1957 года отличается особым интересом к диссонантности вертикали, секундовыми и септимовыми трелями³. Третья часть (*Andante*) закончена двумя неделями позже — 19 мая.

Исполнили квартет в школе товарищи по учебе: Юрий Симонов (известный ныне дирижер) — 1-я скрипка, Осип Гринман — 2-я скрипка, Николай Кокушин — альт, Дмитрий Левин — виолончель. Это исполнение долго оставалось единственным, и только осенью 2001 года квартет снова прозвучал в интерпретации струнного квартета ансамбля «Концертино» наряду со Вторым (1962) и Третьим (1964) квартетами Гаврилина.

¹ Название пьесы отражает дружбу Гаврилина с его соучеником — виолончелистом Леонардом Владимировичем Холостяковым. Гаврилин использовал первые буквы фамилии, имени и отчества своего друга — «ХО-ЛЕО-ВЛ», добавив к ним себя — «И Я». — *Прим. ред.-сост.*

² «Вставными зубами» Гаврилин называл «элементарную техническую оснащенность» [см.: З. 129].

³ АТ поставил в этом месте помету «(???)», очевидно, предполагая уточнить текст. — *Прим. ред.-сост.*

Годы учения в школе отмечены не только повальным увлечением Шостаковичем, было и много других ярких впечатлений и в музыкальной, и в других сферах художественной жизни — в театре, кинематографе, литературе. Достаточно перелистать «Музыкальный Ленинград. 1917–1957» (Л., 1958) или книгу Л. Е. Гаккеля «В концертном зале» (Л., 1997), в которой запечатлены «вехи в судьбе слушателей-современников» — перечисление примечательных событий музыкальной жизни того времени дает представление о грандиозном шквале впечатлений, что обрушились на юного музыканта: старая и новая музыка всех жанров, новые имена, новые сочинения, новые зарубежные исполнители.

АТ. О том, сколько живых, разнообразных переживаний стоит за этим перечислением, говорю с полным правом, так как столь же неукоснительно одновременно с ленинградцем Гаврилиным проходил все это в Москве.

Н. Е. Гаврилина

Денег у них не было ходить в филармонию. Когда я была старшим воспитателем, мы добились, чтобы покупали два абонементов — на весь интернат. И сами распределяли, кто когда пойдет. Гаврилин подходил, спрашивал, не отказался ли кто. Он готов был ходить в концерты каждый день.

1958 год, первый конкурс имени Чайковского. Надо, чтобы учащиеся его увидели. Директор школы Мария Константиновна Велтистова по-матерински относилась к интернатским, старалась улучшить их жизнь. Накануне конкурса распорядилась купить телевизор — тогда туры транслировали целиком.

Когда Клиберн как победитель должен был приехать в Ленинград, в Филармонии была запись на билеты. Мы с одной воспитательницей оказались тридцать восьмыми и были счастливы. Каждый день отмечались. Однажды услышали на перекличке: какой-то номер не откликнулся, решили за него откликнуться — выручим ребят, а то они останутся без билетов. В конце надо было всю ночь простоять. Июнь, светло. Ждем утра, и вдруг в 5 часов видим перед собой трех воспитанников, в том числе и Гаврилина! Конечно, они были одержимыми ребятами: ничего, кроме музыки!

Музыка была главной, но были и другие увлечения.

Р. А. Оганян

Гаврилин много читал. Большой след оставили в его душе книги Р. Роллана и Б. Асафьева, которые на всю жизнь стали для него высоким эталоном литературы о музыке. Несколько позже, в студенческие годы, к ним прибавились и только появившиеся «Я — композитор» А. Онеггера, «Письма» Г. Малера, «И. С. Бах» А. Швейцера. Увлекался он и классической литературой, поражая всех тем, что знал наизусть многие главы любимых книг — «Войны и мира» Л. Н. Толстого и «Мертвых душ» Н. В. Гоголя.

В эти годы началось и его приобщение к театру; постепенно он стал для Гаврилина важным делом жизни. Воспитатели интерната устраивали культпоходы в театр, и Валерию удалось наверстать многое в своем образовании, посмотрев немало спектаклей с корифеями — Н. К. Симоновым, Ю. В. Толубеевым, Н. К. Черкасовым... Для впечатлительного мальчика каждое посещение театра становилось незабываемым событием, что незамедлило сказаться на его сочинениях. Е. С. Гугель вспоминала: «После этих культпоходов Валерик приносил мне такие живые и выразительные пьески, что иногда можно было догадаться, на каком спектакле он был»¹.

Приближалось окончание школы. В выпускную программу по композиторскому классу были включены Сонатина, Прелюдия для фортепиано и несколько песен. По фортепиано он заканчивал Прелюдией и фугой g-moll из II тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, Третьим концертом Бетховена и собственными Прелюдиями. Какой громадный путь от Сонатины Клементи до Концерта Бетховена — тут не то что пятилетка в четыре года, а и того пуще!

Окончил школу Валерий с отличием и получил два аттестата. Надо ли говорить, что у человека, всецело отдавшего себя музыке и тем более так стремительно наверстывавшего пробелы в своем профессиональном образовании, они были разные: если в одном все без исключения оценки были *отлично*, то в другом преобладали иные.

¹ Из материалов Т. Г. Виноградовой.



УПРАВЛЕНИЕ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ДЕСЯТИЛЕТКА

АТТЕСТАТ

Настоящий аттестат выдан Гаврилкину Валерию Александровичу
 родившемуся в 19 39 году в том, что он обучался
 в Музыкальной школе десятилетке Ленинградской ордена Ленина
 Государственной консерватории им. А. Н. Римского-Корсакова
 окончил в 19 58 году полный курс средней музыкальной
 школы по специальности музыкально-теоретический предиктор
 и обнаружил при отличном поведении следующие
 знания по предметам специального цикла:

1. Специальность 5 (отлично)
2. Общий курс фортепиано 5 (отлично)
3. Теория музыки 5 (отлично)
4. Гармония 5 (отлично)
5. Музыкальная литература 5 (отлично)
6. Сольфеджио 5 (отлично)

„28“ июня 19 58 г.

№ 3



Директор школы Васильев

Директора по Учебной части Васильев

А вот отметки в «Аттестате зрелости», выданном Валерию в тот же день по случаю окончания полного курса общеобразовательной школы-десятилетки:

Русский язык и литература	4 (хорошо)
Алгебра	3 (удовлетворительно)
Геометрия	4 (хорошо)
Тригонометрия	4 (хорошо)
Естествознание	3 (удовлетворительно)
История СССР	4 (хорошо)
Всеобщая история	5 (отлично)
Конституция СССР	5 (отлично)
География	3 (удовлетворительно)
Физика	3 (удовлетворительно)
Химия	4 (хорошо)
Иностранный язык	4 (хорошо)
Физическая культура	4 (хорошо)

Глава 5

КОНСЕРВАТОРИЯ

После музыкальной школы прямой путь — в Ленинградскую консерваторию, на композиторский факультет. Гаврилин попал в класс Ореста Александровича Евлахова, ученика Д. Д. Шостаковича. И начальный период занятий, как и в школе, протекал под его знаком.

Д. Д. Шостакович

В. А. Гаврилин

В конце 50-х годов мое поколение увлекалось Шостаковичем. Его музыка обрушилась на наши юные головы, как неистовый водопад. <...>

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

Но обо всем этом мы и не думали, с презрением и насмешками обходя или разбивая вдребезги встречные светильники музыки, не думая, что в каждом из них заключен огонь, могущий освещать и согревать. Такова юность [3. 139].



Д. Шостакович

Записки
Валерия
Гаврилина
19.12.56 2 -

В 1971 году Д. Д. Шостакович напишет:

Большим дарованием обладает Валерий Гаврилин. Но, к моему огорчению, он мало внимания уделяет крупной форме. Стремление к широким полотнам, разумеется, не должно становиться самоцелью. А то нередко бывает и так: встречаешься с молодым композитором, ему едва за двадцать, а уж в портфеле четыре оперы, две симфонии... Но все же в крупной форме больше возможностей до конца раскрыть нечто важное, значительное. Я восхищаюсь и «Немецкой тетрадью», и «Русской тетрадью» Гаврилина, но мне кажется, что при его даровании мы вправе ожидать от этого автора более масштабных произведений [22. 17].

Гаврилин неоднократно будет возвращаться к этой мысли Шостаковича и к его тезису «Симфония — царица музыки», хотя нюансы и контекст будут меняться. Иногда он отшучивался, но неизменно отстаивал свое право на более близкие ему другие жанры. В его записях консерваторских лет встречаются и иронические вариации на эту тему:

Symf <симфония> — царица музыки (Д. Шостакович). ???

А кто царь? Кажется, нет. По-видимому, она вдовствующая порфиноносица [1. 99].

В 1968 году на вопрос о ближайших творческих планах он ответил: «Стыдно, но мне пока нечего сказать в симфонии или инструментальном концерте. Поживем — увидим» [3. 44].

Лишь постепенно почувствовав верность выбранного пути, он сумеет обосновать свои устремления и органически соединить крупную форму с небольшими лирическими зарисовками. Туманное пожелание Шостаковича «раскрыть нечто важное, значительное» с годами обрело у Гаврилина определенность в слове, в форме, в жанре. Отсюда и полемическое обозначение жанра «Перезвонов» — хоровая симфония-действие.

О. А. Евлахов

Новый учитель Гаврилина закончил консерваторию в 1941 году, педагогическую деятельность начал здесь же в 1947 году, в пору занятий с Гаврилиным уже был заведующим кафедрой композиции, с 1963 года — профессором. В его классе в разные годы учились такие непохожие музыканты, как С. Баневич, А. Мнацаканян, Г. Окунев, А. Петров, С. Слонимский, Б. Тищенко, И. Шварц и др., и потому хорошо знавший его композитор и педагог А. С. Леман, компетентно характеризуя Евлахова-педагога, подчеркивал:



О. Евлахов

Орест Александрович и остро чувствовал, и прежде всего стремился знать важнейшие индивидуальные особенности, свойства каждого из своих многочисленных учеников. Но в том-то и дело, что <...> каждый учился, с одной стороны, как бы сам по себе, с другой — развивался в коллективе, под общей «крышей» целостной, глубоко продуманной, всесторонне обоснованной школы — школы композиции Евлахова <...> [23. 54].

Эту школу прошел и Гаврилин — она предопределила и его высочайший профессионализм, и жестокий кризис, который помог обретению собственного пути. Но сначала о том, чем отличалась атмосфера в классе Евлахова от привычной обстановки в классе

доброжелательного С. Я. Вольфензона. Совершивший аналогичный переход Слонимский вспоминал:

Сергей Яковлевич был опытный, чуткий педагог, его ученики писали по-разному. <...> Но все сочиняли очень грамотно, явных просчетов и погрешностей фактуры учитель не допускал. Мой же новый педагог Евлахов был вместе со мной увлечен высокими материями — концепцией, трактовкой пушкинских стихов, традициями Мусоргского, поисками нового серьезного языка [24. 88].

Каким рисуется Евлахов в воспоминаниях других его учеников?

Б. И. Тищенко

Ученики всегда были согреты его заботой, заботой внимательного и требовательного педагога. Он умел настоять на своем. Но никогда не приказывал и не был груб. Был вежлив <...> особой, чеховской вежливостью. Что имеется в виду? Вежливость не только на словах, но и на деле. Вежливость без задней мысли, интеллигентность от природы (в отличие лишь от внешней «корректности»). Это давало ему право говорить то, что он думает, ничего не оставляя «про запас», не дипломатичая, не осторожничая. <...> Он не был педагогом «от и до». <...> Его интересовало не только «нотное» проявление личности ученика, но и его человеческие свойства. Он заботливо выспрашивал о том, чем студент увлечен, что читает, где бывает, как и на что живет. Стремился помочь, устроить дела [23. 111–113].

Т. А. Воронина

Был Орест Александрович на редкость скромен и своих оценок не навязывал, но очень хорошо умел осветить любое явление и особенно любил находить в окружающем черты комического. Поскольку Орест Александрович редко что бы то ни было декларировал, именно в его сдержанных и безобидных шутках проявлялись те или иные его пристрастия. Он не выносил лени, пассивности, склонности к «кабинетной» жизни. <...>

Именно в связи с Шостаковичем и Прокофьевым помню многие беседы с О. А. Евлаховым о природе русского и претворении фольклора в наших сочинениях. Тогда фольклорные экспедиции еще не были регулярными, их организация только начиналась. <...> Орест Александрович живо интересовался песнями, которые мы привезли, просил рассказывать и показывать. <...> Он поощрял любой «выход» из консерваторских стен в жизнь [23. 118].

В суховато-официозных воспоминаниях учеников Евлахова отражалась эпоха, влиявшая и на особенности его характера — в них довольно легко обнаружить шероховатости и «зацепки», которые могли послужить как сближению, так и взаимонепониманию и даже отторжению учителя и ученика.

Отношения Гаврилина с новым педагогом складывались не просто, многое в них остается для меня не очень понятным. Казалось бы, лиричность дарования, интеллигентность Евлахова должны были быть близки и понятны ученику. Вместе с тем ясно, что при более доверительных отношениях решительный разрыв из-за «Немецкой тетради» мог и не произойти. Не исключая столкновения интеллигентской деликатности и прямолинейной нелюдимости педагога с «мимозностью» и простодушной юношеской порывистостью ученика. Возможно, разрыв вызвала разность менталитетов, столкновение энергии провинциала, отстаивающего право на городскую профессию, и позиции рафинированного городского интеллигента. Усугубить это могло особенно заметное в переходную для нашей культуры эпоху возрастное различие в четверть века — бушующая юность и экстремизм Гаврилина «не совпали по фазе» с мудрой созерцательностью человека, уже отметившего полувековой юбилей.

Возможно другое. Сегодня мы рассматриваем «Немецкую тетрадь» как начало собственно гаврилинского стиля, видя в ней многое уже сквозь призму «Русской тетради» и более поздних его достижений. Но надо учесть вектор движения Гаврилина в момент, приведший к разрыву: он не был направлен к любимой Евлаховым камерно-вокальной и симфонической музыке. Кризис возвратил студента к фольклору на новом профессиональном уровне, чему и обязано окончательное формирование того Гаврилина, которого мы знаем и любим сегодня.

Поэтому особо значимым для характеристики Евлахова-педагога можно считать, как нам кажется, то, что возвращение к занятиям по композиции и поступление в аспирантуру произошло по его инициативе, а поступив туда, Гаврилин вернулся именно к нему. Иначе говоря, спровоцированные кризисом тяжелые размышления о правильности выбранного пути не были связаны с оценкой педагога. Добавим, что для Гаврилина важно было и то, что

<...> это была не только школа, не только творческая мастерская О. А. Евлахова — это была им унаследованная и постоянно развиваемая *ленинградская школа* — со всеми ее исторически сложившимися ценнейшими особенностями, ее замечательной результативностью. Вместе с тем О. А. Евлахов представлял не только ленинградскую школу, но и лучшее в *отечественной композиторской школе*, давшей миру так много. <...> При всей пристрастности к весьма определенным принципам педагогики школа Ореста Александровича характеризуется многосторонностью [23. 54–55].

Обратим еще внимание на то, что для практических занятий Евлахова, по словам Лемана,

<...> была характерна глубокая теоретическая, научная обоснованность всей педагогической методологии, по своей природе очень динамичной, гибкой, со множеством «субдоминантовых» функций, полной свободной творческой фантазии... Вместе с тем методологическая сторона педагогики О. А. Евлахова по-своему строго системна. <...> Вот почему строгая фундаментальная обусловленность всех элементов, всех компонентов, направленных на единство формообразования, — одна из сильнейших сторон почти всех учеников Евлахова. Его здание педагогики строилось на крепких, прочных опорах, в нем все было рассчитано на долговременность [23. 55].

Активно формировать личность молодых композиторов педагогу помогали русская литература, народное художественное слово, столь значимые и для Гаврилина. Здесь надо еще отметить, что Евлахов

особенно ценил три признака музыкального языка композитора: 1) национально-почвенную интонационность; 2) современность, а следовательно, новизну языка; 3) приметы собственного индивидуального стиля [23. 58].

Благодаря этому

<...> несхожесть, самостоятельность воспитанников класса, их отличие друг от друга по индивидуальному стилю и есть особые свойства школы Евлахова. В самом деле, среди учеников О. А. Евлахова — Валерий Гаврилин с его великолепной, подлинно русской, щедрой, всегда острохарактерной интонационностью; Андрей Петров, композитор исключительно широкого художественного кругозора, художник большого современного мастерства, особого артистизма <...> Сергей Слонимский, творчество которого является своеобразным сводом высочайшего, подлинно современного мастерства, выдумки, изобретательности, неожиданных

творческих решений, смелых, новаторских поисков и находок; Борис Тищенко, музыкант глубоких, богатых художественных концепционных замыслов, творец музыки очень правдивого выражения, непрерывно обогащающий свое творчество подлинно жизненным материалом [23. 59–60].

Любопытно, что, выделив три типа педагогов — учит тому, что сам умеет, учит тому, что сам умел, учит тому, что хотел бы уметь, — Леман отнес Евлахова к первому типу. Это существенно, так как на рубеже 50–60-х годов Евлахов много и плодотворно работает как композитор, и круг его интересов составляют преимущественно крупные инструментальные формы — среди девяти опусов, созданных в пору обучения у него Гаврилина (ор. 27–35, 1958–1967), лишь один — вокальный монолог «Статуя Свободы» (ор. 30, 1961) относится к неинструментальным жанрам.

Евлахов был среди первых, кто попал в класс Шостаковича. Он развивал педагогические принципы мастера, о которых рассказал в статье «Класс композиции Д. Д. Шостаковича»:

Сочинение, написанное кем-либо из студентов, подвергалось коллективному обсуждению, причем наш педагог, направляя ход высказываний, стремился всегда развивать самостоятельность эстетических оценок и вкуса учеников. <...> Огромное внимание уделял он также изучению музыкальной литературы различных стилей и эпох, говоря при этом, что сам он обладает большой «всеядностью», то есть любит и может охотно слушать всякую без ограничений хорошую музыку. Анализируя какое-нибудь произведение, педагог стремился научить нас проникать в «творческую лабораторию» автора, постигать творческий метод и уметь пользоваться его композиционными средствами и приемами. <...> Обращаясь к ученикам, говорил: «Чем вы больше будете знать и изучать различной музыки, тем более оригинальным будет ваш музыкальный язык» [25, 1. 172, 174].

Важно и то, что подчеркивает Л. Е. Гаккель:

Наследуя русскую интеллигентность, наследуя правило русской, исполненной достоинства творческой серьезности <...> советский мастер Евлахов <...> правилом социального поведения, социальной своей обязанностью избрал доступность, понятность — демократизм. Думается, едва ли кто из учеников Шостаковича полнее отвечал заветному его чаянию общезначимости, доступности, широкой предназначенности

творчества, чем Евлахов. Едва ли кто среди учеников Шостаковича полнее отрицал собою снобизм, «исключительность» мысли и языка [23. 4].

Идущее еще от школы преклонение перед Шостаковичем, несомненно, поддерживалось и в классе Евлахова. А поскольку он оказал большое влияние на становление Гаврилина-композитора, полезно познакомиться с его собственными педагогическими взглядами:

Задача педагога — освободить ученика от предвзятости, от заблуждений, выявить и развить сильные стороны его дарования. А это — задача нелегкая, она требует от педагога большой воли и чуткости, обширных знаний, высокой идейности, принципиальности, терпения («талант терпеливой любви», по Белинскому). <...>

Молодежь должна знать, что поиски своеобразия и яркой индивидуальности в музыке заключаются не в нарочитом изобретении новых средств выражения, а в умении по-новому почувствовать и трактовать художественный образ. Если у композитора есть свое, индивидуальное восприятие жизни, то и средства воплощения его в музыке будут соответственно новыми и своеобразными.

Мне кажется, что у многих ленинградских композиторов есть это драгоценное свойство — умение открыть в важном жизненном явлении нечто новое и воплотить это новое в звучании. Если я назову здесь «Русскую тетрадь» В. Гаврилина, «Ленинградскую поэму» Г. Белова или напомню о симфониях и инструментальных концертах Б. Тищенко, то всякий раз речь пойдет о сочинениях, отразивших существенные стороны нашего бытия свежо, ярко, своеобразно [22. 21–22].

Н. Е. Гаврилина

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

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

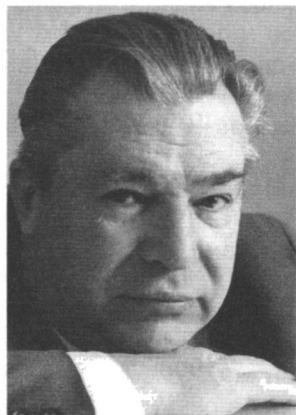
В. Н. Салманов

Н. Е. Гаврилина

Чисто по-человечески Валерий, конечно, более близок был с Салмановым. Тут была обоюдная любовь. Вадим Николаевич очень к нему требовательно относился, но и очень любил. А Валерий его просто боготворил. И говорил: «Я бы никогда не знал, что такое оркестровка, если бы не Салманов».

В свою очередь, педагог также весьма высоко оценил результаты усердия своего студента: дважды в зачетке Гаврилина по предмету «оркестровка»¹ красуется подпись Салманова, второй раз с оценкой «отлично», написанной почти что кровью сердца — красными чернилами. Это была подпись человека, который не прятался ни в чью тень и сумел выделить-ся даже на фоне великого Шостаковича.

«Он проложил свой путь в искусстве» — так называлась статья, написанная Гаврилиным через два десятилетия после занятий у Салманова. И это не просто дань уважения учителю и коллеге, это неподдельное восхищение самобытным мастером и искренняя признательность человеку, который и ему самому помог обрести свой путь в искусстве:



В. Салманов

В 1958 году упорно стали называть новую для нас <...> фамилию — Салманов. И сочинение — «Двенадцать». Это было неожиданно — и фамилия сама по себе, и открывшаяся вдруг почти невероятная вероятность существования других пленяющих воображение и ласкающих язык фамилий, кроме единственно обожаемой. Мы долго не верили, отбивались от нового имени. Победу одержала музыка. Мы слушали

¹ Список оркестровок, выполненных Гаврилиным в классе Салманова, довольно обширен: Чайковский — романсы «Кабы знала» и «Ни слова, о друг мой», «Подснежник» и «Октябрь» из «Времен года», Рахманинов — Прелюдия, Лист — «Мыслитель» и fuga из Сонаты h-moll, Бетховен — Соната № 2, Largo, Григ — «Птичка», Мендельсон — Серьезные вариации, Дебюсси — «Генерал Левайн» (эксцентрик), Римский-Корсаков — «На холмах Грузии» (АТ перечислил оркестровки, сохранившиеся в архиве Гаврилина. — *Ред.-сост.*).

ораторию «Двенадцать»¹ в Большом зале Ленинградской филармонии. Впечатление было огромным. С того времени Салманов навсегда вошел в число композиторов, которых нужно слушать *обязательно*.

С 1960 года <...> я занимался у Вадима Николаевича по классу инструментовки. Его личность была для меня очень притягательна. Первое, что поразило меня при ближайшем знакомстве, — это совершенное владение русской речью. <...> Салманов говорил великолепно: легко, просто, остроумно, артистично. Артистичность вообще была тем качеством, которое резко выделяло его из среды тогдашних педагогов теоретико-композиторского факультета консерватории. Блестящие знания музыки, литературы, изобразительных искусств, истории, философии позволяли ему делать самые тонкие наблюдения, проводить неожиданные параллели, рассматривать вопросы с неожиданных точек зрения. <...>

Главное в педагогике Салманова — воспитание личности. Делал он это безо всякой торжественности и призывов — как-то само собой. Он не играл ни в наставника, ни в композитора, не было в нем ни таинственности творца, ни загадочности прорицателя. <...> Он учил трудиться и не бояться быть виноватым, ничего не бояться, кроме нечестной работы. Он помогал начинающим музыкантам возвыситься. А чем больше человек помогает возвыситься другим, тем больше возвышается сам. <...>

Он сохранил свою узнаваемость в годы, когда писали: «...идут, идут, хоть караул кричи, все маленькие Шостаковичи», и еще более увеличил ее в дальнейшем. <...>

Вторую симфонию я услышал одним из первых. Вадим Николаевич сыграл мне ее, уступив настойчивым просьбам. <...> Окончив играть, он говорил о программе Симфонии, о таинственных ночных силах, о тьме и свете, о чудесах леса, о колдунах, домовых, о человеческом добре и зле.

Потом, помолчав, весело поглядел на меня и спросил: «Все ясно?» Мне уже все было ясно. Рядом со мной был человек, проложивший свой путь в искусстве. Сам его нашел, сам вымостил. Сам по этому пути нашел свой край, сам его по-своему оборудовал, обиходил. Может, и нет в нем див и чуд, но он замечательно обжит и красив по-своему —

¹ Это сочинение Гаврилин слушал с особо ревностным интересом, поскольку еще в десятилетке пометил в записной книжке: «Подумать о переложении на музыку „12“ Блока для хора» и даже набросал тональный план одного эпизода и тему для другого. А несколько ранее: «ТОЛЬКО ТАК. Если позабудусь — читать предисловие к „Возмездью“ БЛОКА. БЛОК — гений» [1. 11].

еще одна долина на бескрайних просторах музыки, обжитая и обработанная упорным трудом замечательного художника [З. 139–142]¹.

Еще более тонкие обертоны отношения к учителю слышны в письме, адресованном в больницу:

Милый, дорогой Вадим Николаевич!

Я не буду писать Вам, как огорчен Вашей болезнью, — все равно было бы мало. Зато хочу написать про то, что я очень жду и очень верю, что наконец-то все будет очень хорошо у Вас. Вы мне очень дороги во всем, что Вы имеете, — и в Вашем выдающемся таланте, и в Вашем артистизме, в Вашем темпераменте, и в Вашем уме. Весь Ваш творческий путь — для меня хорошая школа. Именно после Вас я начал кое-что понимать в сочинении музыки.

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

Был в концерте на 104 и 10 symfoni Гайдна и Шостаковича. Ужасно не понравилась струнная группа — там, кажется, произошло омоложение — и пока что только во вред. Во-вторых — в консерватории на комсомольском собрании Валерик Демидов здорово прошелся по адресу Палсеича и его сына². Очень мужественный парень. Вся консерватория теперь как улей.

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

Пожалуйста — здоровейте, Вадим Николаевич.

Ваш ученик Валерий Гаврилин

Насколько музыка Салманова и его личность были любимы, каким пиететом были окружены в доме Гаврилина, он сам рассказал в шутилом тексте:

¹ Кроме этой статьи Гаврилин написал также вступительную заметку к вокальному сборнику учителя; см.: *Салманов В. Н.* Романсы для голоса и фортепиано / Сост. Г. Краснов. М., 1984. С. 2.

² Имеются в виду П. А. Серебряков, ректор консерватории в 1938–1951, 1961–1977 гг., и его сын Юрий, учившийся на дирижерском факультете. В. Демидов — студент фольклорного отделения Теоретико-композиторского факультета.

Мой развитой трехлетний сын <...> продемонстрировал нашей интеллигентной соседке, обладательнице возраста и характера Аденауэра, свое знакомство с незабвенной музыкой Салманова к «12» Блока, а именно с этим текстом:

У тебя на шее, Катя,
Шрам не зажил от ножа,
У тебя под грудью, Катя,
Та царапина свежа,

после чего развратный ребенок получил от интеллигентной женщины подзатыльник и назидание с пристрастием — для родителей [1. 49].

Фотография Салманова и по сей день стоит на книжной полке в кабинете Гаврилина.

Сам Салманов тоже, хотя и несколько косвенно, высказался о своем студенте: выдающимися мастерами, у которых «содержание и эмоциональный строй народной песни становятся органической сутью музыкального языка», он назвал Прокофьева, Свиридова и Гаврилина [22. 23–24].

Плеяда педагогов

В годы учебы Гаврилина в Ленинградской консерватории преподавала целая плеяда выдающихся музыкантов, имена которых проносились им с неподдельным пиететом. Он тяжело переживал, когда многие из этих стариков вынуждены были при П. А. Серебрякове уйти из консерватории. Тем более что большинство из них читало лекции на его курсе, и ему доводилось общаться с ними непосредственно. С большим уважением он отзывался об историках музыки М. С. Друскине и С. Н. Богоявленском, о читавшей вслед за П. А. Вульфiusом курс зарубежной музыки Г. Т. Филенко, о крупном специалисте по истории русской музыки Е. М. Орловой, ученице и неустанном исследователе творчества столь любимого и почитаемого Гаврилиным Б. В. Асафьева.

А еще в зачетной книжке студента Гаврилина можно увидеть автографы таких известных музыкантов, как А. К. Буцкой (анализ музыкальных произведений), Т. Г. Тер-Мартirosян (гармония), С. Л. Гинзбург (история музыки народов СССР), И. Я. Пустыль-

ник (полифония), М. К. Михайлов (русская музыка), Е. Ф. Бронфин (семинар по критике). Уже на втором курсе появился автограф Ф. А. Рубцова (народное творчество), в специальный класс которого Гаврилин вскоре перейдет. Среди самых любимых преподавателей были П. А. Вульфius и И. Б. Финкельштейн (чтение партитур), о котором С. М. Слонимский вспоминал, что даже в те годы он задавал «играть ноты Р. Штрауса и Малера, остро выделявшиеся из пресного меню тогдашних программ» [24. 117]. У И. Б. Финкельштейна, пианиста и композитора, учился еще Свиридов, назвавший его «абсолютно честным человеком».

В классе общего фортепиано Гаврилин волею судеб занимался у педагога, в свое время определившего его путь, — И. М. Белоземцева. Но отношения у них складывались не просто, прежде всего потому, что при всей любви к фортепиано особой пунктуальностью в посещении занятий Гаврилин не отличался. Увлеченный композиторскими замыслами, он далеко не всегда успевал приготовить фортепианную программу и нередко пропускал уроки, что для обязательного в высшей степени Белоземцева было неприемлемо. Тем не менее к экзамену программа бывала добротнo сделана, и педагог всякий раз с легкой душой ставил непунктуальному студенту «отлично».

Но и не слишком регулярные встречи с таким авторитетным музыкантом, как Белоземцев, приносили свои плоды. Я. Л. Бутовский привел слова Гаврилина об удивительно много давшем ученикам образном языке учителя:

Валерий вспомнил своего старого учителя фортепиано — Белоземцева. Повернувшись к роялю, он проиграл несколько тактов Баха и сказал: «Можно учить так — вот здесь крещендо, а здесь другой палец... А Белоземцев говорил мне — вот здесь стекает слеза у Богородицы... Тяжелая слеза скатывается вниз...» [9. 137]

Иван Михайлович не был чужд и музыкальной науке. Именно в эти годы он много общался со знаменитым органистом И. А. Браудо, которому принадлежит такая характеристика Белоземцева:

<...> Иван Михайлович является разносторонним музыкантом <...> обладающим безошибочным музыкантским, я бы сказал — композиторским

слышанием и постижением музыки. Именно эта всесторонняя музыкантская эрудиция является опорой его педагогической работы.

И. М. Белоземцев обладает характерным для него педагогическим даром, помогающим найти эффективный путь совершенствования для каждого ученика применительно к особенностям, интересам и дарованию последнего. <...>

В итоге — занятия в фортепианном классе И. М. Белоземцева становятся одним из основных моментов учебы композитора, теоретика [13].

Когда Иван Михайлович попал в больницу, то, по воспоминаниям его дочерей, Гаврилин буквально не находил себе места, ходил под окнами больницы и написал ему трогательное письмо. К сожалению, отыскать его не удалось. Зато сохранилось новогоднее поздравление, запечатлевшее какую-то размолвку между ними:

Дорогой Иван Михайлович,

от всей души поздравляю Вас и всех Ваших родных с Новым годом, желаю Вам всего самого-самого замечательного в жизни, а главное, конечно, здоровья.

Ваш ученик Валерий Гаврилин.

Как бы Вы на меня ни сердились, и какой бы свиньей я ни был, все равно Вы для меня на всю жизнь останетесь самым дорогим музыкантом и замечательным человеком.

1964 г.

Сохранились и надписи на подаренных учителю сочинениях. Вот одна из них: «Дорогому Ивану Михайловичу, музыкальному крестному и учителю от благодарного и преданного ученика. В. Гаврилин 19.IV.1967». Скончался И. М. Белоземцев в 1980 году, успев застать многие триумфальные премьеры своего «музыкального крестника».

Сокурсники

Сокурсниками Гаврилина были Л. Балай, В. Ефремов, Б. Мокеев, В. Наговицын, Э. Патлаенко, Б. Райков. Поскольку в особых рекомендациях они не нуждаются, можно ограничиться их «портретной галереей», сославшись на дружеские послания им самого Валерия Александровича, демократично не забывшего и о собственной персоне [1. 53–56]. Стихи написаны, видимо, к студенческому капустни-

ку, в них легко прослушивается пародируемая классическая основа типа «Уронили Мишку на пол...», «Служил Гаврила хлебопеком...».

Но наряду с дружескими посланиями создавались и более серьезные поэтические опусы. Среди бумаг той поры сохранилась рукопись, написанная тушью:

Ленинград 1959 г. (к VII-му фестивалю в Вене¹)

Э. Патлаенко

В добрый путь

Студенческая попутная
для женского хора и баритона

Слова В. Гаврилина

Поезд весело колесами стучит,
И быстрее, чем ракета,
По железному паркету
Нас он мчит.
Солнце ласково смеется,
Песня ветра, песня ветра вслед несется:

Припев:

Солист: В добрый путь, посланцы мира,
Гордость юная земли.

В добрый путь! Чтоб злые тучи
Спрятать солнца не смогли.

Хор: В добрый путь, в добрый путь!

Чтоб злые тучи
Спрятать солнца не смогли.

и т. д.

Солнце — солнцем, фестиваль — фестивалем, стихи — стихами, а проблемы студенческого бытия никуда не девались, и размышления об отношениях с окружающими, с сокурсниками приносили Вальерию страдания. В интернате было мальчишеское братство, отрыв от привычных с детства душевной открытости и доброжелательности ощущался не столь сильно. В консерватории негативные стороны жизни и человеческих отношений большого города обозначились

¹ В июле — августе 1959 г. в Вене проходил VII Всемирный фестиваль молодежи и студентов.

острее, и друзей среди сокурсников у него не было. Сейчас он облегчил бы свою душу в церкви, а тогда мятущаяся и страдающая душа его могла освободиться от угнетавших ее мыслей, лишь доверивши сокровенное страницам тетради:

Мне так нехорошо, так плохо в последнее время. Люди, которые кажутся мне симпатичными и близкими — по своему духу, таланту, наконец, по внешнему виду, по манере поведения, — не замечают меня вовсе. Они увлечены другими, с другими дружат, предпочитают их обществу моему. Меня это ранит необычайно. За всю мою предыдущую жизнь не было случая, чтобы человек, к которому я тянулся, не тянулся бы ко мне. Самое-самое близкое, тесное, в доску свое товарищество необходимо мне всегда, каждую минуту. Мне всегда нужна атмосфера из обоюдной влюбленности. Вне ее я не вижу ни смысла своей работы, ни цели моей жизни — рассказывать в музыке о самых нежных человеческих чувствах. Какая нелепость — писать о прекрасном, чистом, дорогом, необходимом и быть лишенным всего этого.

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

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

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

Я даю слово сам себе, что такому человеку я служил бы как собака, хоть ему, наверно, много пришлось бы со мною пострадать. Но я бы отдал ему много своего лучшего. Оно у меня, наверно, есть, а при дружбе еще бы росло и росло, и я стал бы щедрее. Каждого встречного человека — даже случайного — я принимаю с первого же мгновенья как потенциального друга. Мне хочется часто так вот случайно встретить на улице хорошего парня. Я на него посмотрел, он на меня посмотрел, и дальше мы пошли вместе на все время и стали своими. Я завидую парням в летах, которые идут ладонь в ладонь. Я завидую школьникам, которые сходятся так быстро, просто и хорошо. Вот бы мне на их место — я бы завел себе друга и хранил бы его — всеми способами — подле себя и сам берег бы себя для него до гроба. Все другое в жиз-

ни, кроме моей работы и необходимого для нее дружеского тепла и дружеской трепки, мне не важно.

Но, боже мой, как много оказывается в жизни чужого для меня! Я потерялся. Я вижу сильных и талантливых работников, которые живут без сердечного тепла и на этой основе общаются друг с другом. Откуда они берут жизненные идеи? Как они чувствуют сердце общества? Ведь многое им удается. Иногда мне кажется, что я старомодная тупица, безнадежно отставшая от всего современного. Другие забывают меня, потому что больше любят женщин, другие — потому, что больше любят шапочное знакомство с сильными мира.

А как умеют оправдывать все это или не «замечать» сути своих поступков, какими светскими людьми могут быть, с какой милой непосредственностью презирать, плевать в лицо, как очаровательно умеют менять человеческий облик, быть наиобходительнейшими свиньями. Жуть какая вещь — конъюнктура.

Музыка, сердце мое, жизнь моя — не учи людей ЖИТЬ, учи любить, страдать, и еще любить, и еще любить. Друг мой, всем своим, помоги мне в этом [1. 29–30].

Знаменитая консерватория, великолепные педагоги — все это не исключало множества трудных вопросов, с которыми сталкивается человек в пору выбора пути, выстраивания личных отношений с окружающими и коллегами, наконец, самого актуального вопроса для композитора — как писать?

Разговоры некоторых узконаправленных профессионалов об исчерпанности средств музыкальной выразительности приводили Гаврилина в бешенство. Это требовало выхода, и он написал «Манифест» с композиторской пометкой *громко, сильно*. Страница с бесконечными вычеркиваниями и исправлениями, казалось бы, вот-вот вспыхнет от испепеляющего темперамента автора:

МАНИФЕСТ

Громко. Сильно

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

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

Враки, все враки это. <...> [1. 30].

Подобные мысли, как и отсутствие друзей среди консерваторцев, необходимость скорректировать пути своих исканий и размышлений, тоже, по-видимому, готовили крутой поворот в его судьбе.

Кризис

В. А. Гаврилин

<...> Поначалу как будто складывалось все хорошо. Однако на 3-м курсе у меня с ним [Евлаховым. — АТ] вышел серьезный конфликт, и я перешел на народное творчество. Причина разлада заключалась в том, что мы не смогли понять друг друга. Я написал сочинение — «Немецкую тетрадь» <...>. Показал Евлахову и вдруг услышал: «Знаете, Валерий, это даже хуже, чем Хренников». Я был страшно оскорблен. Мы расстались [3. 378].

Любопытные подробности — в воспоминаниях Г. Г. Белова:

<...> Зримо отложился в памяти один из композиторских зачетов в консерватории, в котором участвовал Гаврилин. Я тогда уже был аспирантом и имел право участвовать в комиссии <...>. Евлахов <...> творческий руководитель Гаврилина, тогда еще студента III курса, хотел, видимо, кардинально «порешить» его композиторскую судьбу. <...> Помню, что, до того как войти в класс, у меня с Гаврилиным состоялся короткий диалог, в котором он мне поведал свои опасения. Мол, Орест Александрович не доволен его дисциплиной, нерегулярностью и качеством композиторской работы, пропусками занятий. Но что он может поделать, если ему трудно живется, если приходится бегать по разным работам, если недавно его единственная пара обуви совсем расплавилась в духовке газовой плиты, куда он ее положил, чтобы подсушить¹. Вот и сегодня он с трудом представляет, как он будет играть и петь свой вокальный цикл, потому что весь рот и гортань у него обожжены горячей картошкой, которую он имел неосторожность второпях заглотнуть.

¹ Узнав об этом, Евлахов заставил Гаврилина взять у него деньги на новые ботинки. — Прим. ред.-сост.

Так, изрядно шамкая и шепелявя обожженным языком, показывал Гаврилин в тот день членам кафедры композиции свою теперь ставшую классической «Первую немецкую тетрадь». Меня еще тогда поразила искренняя и страстная эмоциональность, фактурная выделка, талантливость этой музыки <...>. Но профессор Евлахов настаивал на ущербном качестве этого сочинения. Мою тревогу за судьбу Валерия развеял Вадим Николаевич Салманов, решительно вступившийся за цикл Гаврилина (и я поддержал друга). В результате зачет состоялся.

<...> Осенью того же года меня удивило известие о том, что Валерий перешел на музыковедческое отделение <...>. У меня тогда сложилось впечатление, что этот переход проходил не без драматических ситуаций для Гаврилина [9. 81–82].

Переживал он это трагически. Рушилась вся жизнь, пресекались надежды, оказывались ни к чему труднейшие усилия, которые уже десятилетие приносил он на алтарь служения самозабвенно любимой музыке. Как вспоминала Наталия Евгеньевна, он сказал: «Значит, я не композитор. Все кончено. Вернее, с этим надо кончать» [26].

АТ. Могу представить его состояние, ибо и сам испытал в жизни трагедию, когда на четвертом курсе выслушал нечто подобное от своего профессора по композиции, причем уже на экзамене, где в четыре руки прозвучала не в самом лучшем виде моя Симфоническая поэма. Но для меня катастрофа смягчилась тем, что основной моей специальностью было музыковедение. Через неделю на экзамен по полифонии я представил Второй струнный квартет и, кроме пятерки с плюсом, получил массу высоких похвал от Г. И. Литинского. Он недоумевал, почему я не показал это сочинение на экзамене по композиции, и был весьма удивлен, узнав, что мой профессор просто не стал его слушать, так как оно было написано не по программе его класса...

Расстались на том, что после защиты музыковедческого диплома я восстановлюсь на 4-м курсе композиторского факультета. Но я этого делать не стал: не хотелось возвращаться к предавшему меня «наставнику», бывшему в ту пору завкафедрой, а идти к кому-то другому в этой ситуации было весьма проблематично. Начавшиеся музыковедческие разыскания и работа в хоре Минина увлекли так, что мысли о композиторском поприще отошли на второй план, а позже исчезли вовсе.

У Гаврилина все обстояло иначе. Вот мнение С. М. Волкова (бывшего соученика по десятилетке):

Неправдой было бы сказать, что, найдя себя в композиции, Валерий Гаврилин никогда больше не испытывал сомнений в правильности избранного пути. Самокритичность, требовательность к себе, свойственные подлинно одаренным натурам, доведены у Гаврилина до того предела, у которого они становятся тормозом сочинительства. Отсюда ощущение творческого кризиса, охватывающее его не раз и не два. Написав на втором курсе консерватории вокальный цикл на слова Генриха Гейне <...> Гаврилин внезапно бросил занятия композицией и с головой окунулся в собирание и изучение фольклора. Много ездил, размышлял, написал интересную работу о народно-песенных истоках творчества Василия Павловича Соловьева-Седого [22. 72]¹.

О завершении кризиса Гаврилин рассказывал спустя четверть века с известной долей иронии: «Я стал заниматься фольклором и музыковедением, но, слава Богу, писать не перестал. Сочинял и сочинял, правда, не всегда удачно, но зато много» [3. 378–379]. Продолжение его рассказа мы приведем в начале главы «Аспирантура», а здесь отметим, что история этого кризиса подталкивала его к размышлениям о проблемах музыкального образования, он и позже обращался к этой теме:

Я еще позволю себе сказать о молодых <...>. Бывает, что им решительно все равно, куда себя направить, — в эстраду, в оперу, в песню, лишь бы пристроиться. А в результате получают произведения, которые я сравнил бы с улыбкой вставными зубами. Вытащил зубы — пусто. Так и у нас: вынь элементарную техническую оснащенность, которой сейчас почти все владеют, — и что останется? Пустота. Суть музыки, смысл ее мало кого беспокоит.

Мы забываем, к сожалению, что композитор — профессия актерская. А у нас все теперь — мыслители (и не виноваты они — так теперь готовят). В годы учебы все личностное, все свое отсекается, и молодой человек «вытягивается до философа». <...> Но толку от того немного, потому что нет своего, нет позиции, нет природы, нет основы.

А она мне видится в исконно русской культуре. И понял я это в тот момент, когда как музыковед-фольклорист начал ездить в экспедиции [3. 129].

¹ Обратим внимание: Волков акцентирует исключительно свойства характера Гаврилина, а фигуру Евлахова дипломатично обходит.

В отличие от многих студентов-композиторов, спокойно следующих по накатанному пути профессиональной учебы и стремящихся быть оригинальными, оставаясь в узких рамках профессионально-музыкальной стратификации, Гаврилин еще в годы становления задавался необходимым для истинного художника жизненно важным вопросом «как писать?». И выручала все та же корневая, деревенская привычка не утыкаться под ноги, а, ища первопричины природных явлений и ответов на раздирающие душу вопросы, смотреть на небо и звезды:

А ведь мы на небо-то уже и не глядим... Раньше вон капнет на тебя: о, дождик! — и глядишь: откуда он? Поневоле как-то голову вверх подымаешь. А сегодня глядит человек на рукав или на ботинок — о, дождик! И чаще с досадой так на рукавах или на ботинках оставляет взгляд. Ну, разве на небо-то в луже поглядит... Вот и в музыке стали ценить не небо, а рукава. Седьмую Шостковичеву симфонию уже будто не помнят по цели и времени написания, а знают только, что эта симфония с болеро и любят цитировать это болеро с тайными кивками на Равеля, как посвященные. Бедняги... [27. 86]

К счастью, наряду с поздним высказыванием мы можем узнать и его суждения консерваторского времени, доверенные записным книжкам:

КАК ПИСАТЬ?

<...> Каждый молодой композитор переживает мучительнейший период в творчестве. Период этот проходит долго и нудно. Он изматывает воображение, вызывает глубокую тоску, разочарование, и молодой композитор, в голове которого роятся сражающиеся мысли, днем и ночью тянущие и царапающие его душу, наконец с горечью замечает, что он, кажется, зарাপотовывается и начинает тихо-тихо садиться в галошу. Период этот наступает тогда, когда пройдена и освоена практически техническая школа сочинения, когда умение стало необходимой и непреходящей частью работы над сочинением музыки, когда оно вошло в кровь и когда композитор может на этом вот фундаменте крепко начать строить себя. <...>

И тогда наступает исторический период. Высоко взмetyвается знамя поисков, на котором начертаны два слова — «как писать?».

Ни в какие времена и эпохи искусство не шло по столь бесчисленным путям-дорогам, как в наше время и в нашу эпоху. <...> Никогда не было искусство изрезано таким количеством течений, засижено таким

количеством точек зрения, как сейчас. Ни у одного компаса не хватит фантазии, чтобы показать даже малую толику направлений в мировом искусстве [1. 33–34].

Далее он описывает молодого композитора, который попал в этот лес и заблудился в музыке. Он устремляет свой взор к звездам, и ему кажется, что одна из них — лаконизм — горит ярче других. Композитор пытается писать в этом стиле:

<...> Звуки льются из-под его пальцев и образуют громадную лужу.

Но тут появляется профессор Евлахов. Он чист, и светел, и ясен как день. Он подтирает лужу и ободряюще треплет юношу по затылку. «Лаконизм, лаконизм... — говорит он ласково и задумчиво, с нежной снисходительностью и теплой грустью заглядывая в глаза юноше, — а ведь и попеть хочется? Дайте что-нибудь широкое, свежее...» [1. 34]

Композитор ищет в других местах. В парикмахерской он, неопытный, но смелый, берется освежить «лицо произведения» и решительными взмахами вместе с бородой срезает розовые щеки:

Все потрясены ледяющим душу садизмом. Общество, союзы, народы, континенты, миры — шлют проклятия рассудку творцов, отнимающих у музыки разум [1. 35].

«Кажется, я опять дал маху», — думает юный гений и снова обращается к небу, где замечает проносящегося на облаке фольклориста Ф. А. Рубцова и решает, что

«<...> именно про это, про новое русское, по-русски, по-новому надо писать. Так надо писать».

Он поднял глаза, чтобы еще раз взглянуть на славного ученого, но только легкая тень от облака, уносившего русснаркультуртрегера, скользнула по его лицу. Перед ним стояла эпоха [1. 35–36].

Сколь ни иронично было это заключение, но вскоре и перед ним станет эпоха, а пока... Казалось бы, ничто не предвещало катастрофы, и если полистать зачетную книжку студента Гаврилина, предвестников бури там не обнаружишь — до зачета, о котором писал Белов, одни пятерки и четверки:

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
 ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
 им. Н. А. Римского-Корсакова

ЗАЧЕТНАЯ КНИЖКА № 5859/42

Фамилия, имя, отчество Гаврилин Валерий Александрович

Факультет Композиторское отделение т.к.р.

Поступил (переведен) на I курс из _____

Зам. директора по учебной части М. Вейра

Декаан Дмитрий

Дата выдачи зачетной книжки 19/VI-1958г.



19 учебный год

ЧЕТВЕРТЫЙ

Э К З А М Е Н Ы

№ п/п	Наименование дисциплины	Фамилия профессора или доцента	Экзаменацион. отметка	Дата сдачи экзамена	Подпись экзаменатора
1	Оркестровка	Самойлов	отлично	23/VI-63	Давид
2	ист. музыки нар. СССР	Тиньбум	Хорошо	5/VI-63	Тинь
3	Черр. маж.	Долгов	отлично	10/VI-63	Долгов
4					
5					

Студент _____ перешел на _____ курс

И вот — вынужденный уход в фольклористику, ставший ответом на мучительный вопрос, как писать: фольклористика имеет дело с живыми носителями традиции, с многоплановой музыкальной жизнью народа, где есть все — веселое и грустное, возвышенное и приземленное, духовный восторг и печаль беспросветная, детская игра, эротическая забава и умудренное опытом осознание смысла жизни. Но, прежде чем обратиться к фольклористике, за изучение которой взялся Гаврилин, заглянем в «семейный альбом» Гаврилиных, а также расскажем о его опытах в театральной музыке, о поворотной в его судьбе «Немецкой тетради» и других сочинениях того времени.

ИЗ СЕМЕЙНОГО АЛЬБОМА № 1

(Поиски и трудное обретение нового дома,
или Восемь ленинградских квартир)

Фонтанка, 26 (1959–1966)

О. Я. Штейнберг

Это был 56 год. Наташа отработала положенные 3 года. И хотя устроиться в Ленинграде в школу было очень трудно, я ее усиленно звала домой. <...> В нашей коммунальной квартире жила Раиса Середа <...>. Она работала хормейстером в Специальной музыкальной школе при консерватории. Там требовался воспитатель интерната. <...> Наташа быстро завоевала уважение и любовь воспитанников. <...> Проявили себя и семейные гены, она там удачно поставила сцены из «Бани», в которых Гаврилин тоже проявил актерский дар и не позорил своего режиссера¹.

Впервые я увидела Гаврилина у нас в комнате, на Фонтанке, когда Наташа пригласила трех друзей: Витю Никитина <...> Вадима Горелика <...> и Гаврилина — на 8-е Марта, на роскошный салат, который был для полуголодных юношей настоящим чудом! <...>

Гаврилин оставил ощущение чего-то беспокойного и темпераментного. Через некоторое время он, через Наташу, просил со мной встретиться. Он пришел <...> и сказал, что хочет писать музыку к спектаклю «Клоп». Я, правда, не собиралась этим заниматься. Но не отвергла эту его идею, хотя в душе отнеслась с некоторым юмором к такой затее

¹ Валерий играл роль Бельведонского.



Дом № 26 на набережной реки Фонтанки. Публикуется впервые

(о чем только может мечтать эта юная голова!) До того как эта голова начала сочинять музыку к моим спектаклям, был еще период начавшейся нашей человеческой дружбы. У меня в памяти один летний вечер, когда мы с Наташей поехали на переулок Матвеева <...>. Были летние каникулы, и в интернате находилось несколько человек из бывшего десятого класса. Они готовились к поступлению в консерваторию. Их тогда официально не кормили <...>. Мы принесли кое-что поесть. Тогда я впервые услышала игру Валерия на фортепиано. Маленькие руки небольшого человека играли выразительно, хотя и беспокойно. <...> Когда он поступил в консерваторию <...> то переехал в общежитие, в Автово. <...> Когда он бывал у нас, то поздно вечером я провожала его до трамвая № 13. <...> С беспокойством мы отпускали его, т. к., по его рассказам, в общежитии была обстановка трудная: в комнате студенты играли в карты, пьянка, часто койка его была занята; заниматься было невозможно. <...> Часто мы оставляли его ночевать на раскладушке. <...>

22 июня 1959 года возникла семья Гаврилиных. Свадьбу решили устроить на природе. Моя двоюродная сестра <...> жила с семьей на даче в Мельничном Ручье. <...> Вечер прошел в кругу самых близких родственников. Неприятно было, что не приехала из Череповца мама

Валерия, Клавдия Михайловна. Она, видимо, не ожидала, что сын женится прямо чуть ли не со школьной скамьи. Впоследствии, правда, все встало на свое место, и она не раз повторяла, что какое счастье для Валерика, что он выбрал Наташу. В этот вечер молодым отвели отдельную комнату. <...> Молодые же всю ночь прогуляли, любуясь луной, которая в ту ночь и впрямь была великолепна¹.

Н. Е. Гаврилина

Первое время мы жили на Фонтанке, 26, в старинном доме — в нем когда-то жили Федор Сологуб, Хитрово-Кутузова. Квартира коммунальная, комната 28 метров, интересной формы — это был закругленный угол дома с каменным красивым балконом на углу. Три огромных окна, потолки высокие.

Я жила с мамой и бабушкой, и Валерий тут поселился. А когда родился Андрей, комнату поделили стеллажом и занавеской, там Андреева кровать стояла и наша тахта. Рояля сначала не было, но вскоре взяли напрокат кабинетный «Мюльбах», а то Валерий вставал в 6 часов утра и шел заниматься в консерваторию. Потом мама уехала в Опочку, в Народный театр — это Валерий ее сговорил, но не потому, что она мешала, — ей нужна была интересная работа. У бабушки был властный характер, с Валерием у нее возникали трения. Мама вскоре забрала бабушку в Опочку, а перед рождением Андрея к нам приехала Клавдия Михайловна, она два года его и нянькала.



С сыном Андреем. Опочка, 1961 год.
Публикуется впервые

¹Здесь и далее воспоминания О. Я. Штейнберг «Хроника моей жизни» цитируются по машинописи, хранящейся в семейном архиве Гаврилиных. Другой экземпляр машинописи находится в ЦГАЛИ СПб., фонд 656.



С. О. Штейнберг. Опочка, 1960 год.
Публикуется впервые

В. М. Никитин

Запомнилось, как Валерий с Наталией Евгеньевной, я и моя жена Марина наряжали в доме Гаврилиных новогоднюю елку. Тогда наши семьи собирались то у нас, то у них. В один из Первомайских праздников мы решили после демонстрации экспромтом зайти к Валерию. С нами был и Валерий Воскобойников с женой.

Воскобойников тоже вспоминал, как 1 мая 1961 года с компанией приятелей шел к Гаврилину. Сделать там привал предложил Никитин:

— Ты сразу почувствуешь, какой он необыкновенный талант! — уверял Виктор.

И, честно говоря, я слегка разочаровался, когда мы наконец пришли. Я ожидал увидеть нечто на нас не похожее, отстраненное от обыденности. Если не фрак, не галстук-бабочку, то по крайней мере блузу с легким шарфом, как у поэта начала нашего века.

А Валерий выглядел очень обыкновенно. Да и жил он в обыкновенной коммунальной квартире. Но лицо его запомнилось сразу — такое открытое и улыбочное, что я, было, подумал: он ждал нас с раннего утра, не мог дожидаться, а через несколько минут вдруг выяснилось, что наш приход был для него неожиданностью. Улыбчивой добротой отличалось и лицо его жены. А когда она показала нам годовалого малыша, то его лицо тоже показалось мне веселым и добрым. И вообще, у меня осталось с того дня стойкое убеждение, что всем нам, а мне в особенности хозяева будут всегда рады и будут счастливы, если все мы, а я — в особенности! — станем постоянно приходить к ним в гости [14. 169].

Именно здесь, на Фонтанке, 26, были написаны «Первая немецкая» и «Русская» тетради.

Пролог

<...> У каждого художника есть главный путь, про который людям известно больше и по которому его узнают. Но у каждого художника есть и другие, может быть, не главные, не основные пути, но столь же неотделимые от главного, как найденная от большой дороги тропинка, бегущая рядом с ней.

Для меня такой тропинкой, которую я очень люблю, является работа над музыкой для театра.

В. А. Гаврилин [1. 143]

Музыкальный театр Валерия Гаврилина начинался с... театра драматического: с первого же курса консерватории он много работал в этой области. Случайностей не бывает — театр выбрал его, ибо был близок его дарованию, и он сам тяготел к театру. Сколь неординарны были его замыслы, мы еще увидим. Сколь интересны могли быть их реализации — можно судить по телебалетам на его музыку, где, по странному стечению обстоятельств, хотя бы частично воплотились его идеи. Но не случайна была и трагедия невоплощенности заветнейших театральных его устремлений. Как-то он признался:

<...> Мне так хочется написать что-нибудь на тему повести Варфоломеева «Куст шиповника» или его короткого рассказа «Родительская суббота». Там что-то угадано дорогое — в этом медленном районном пригородном быте, мешающем чистое, задержавшееся на земле, как из книжек вычитанное беззащитное добро с крайним злом. Берегу вот и повесть и рассказ, а напишу ли — не знаю. Оперы-то ведь «в стол» не пишут, это другое искусство [9. 436–437].

Друг композитора художник Ю. И. Селивёрстов предложил гениальную поэтическую идею воссоздания храма Христа Спасителя, идею *храма-иконы*: воссоздавался не сам храм, а его *образ* в виде сияющего контура из легких металлических конструкций, повторяющих все линии собора. Осуществили другой проект воссоздания,

прямолинейный... К сожалению, мы не сможем рассказать об операх Гаврилина, поставленных по ним спектаклях, даже о нотных текстах. Можно лишь очертить видевшийся ему, как бы светящийся контур и поэтический образ этого невоплощенного *театра-храма*...

* * *

Примечательно, что первое погружение в атмосферу театра совпало с занятиями в десятилетке и вузе, благодаря чему школы слышания и видения шли рука об руку. Гаврилин, завзятый театрал, постигал мир современного театра, его драматургию и режиссуру, новое обращение к классике, возвращение в театр до времени «изъятых» живых картин глубинной жизни души. Это были особые, гаврилинские университеты, школа накопления мастерства, познания мира театра, законов сцены и актерского искусства.

Какой театр виделся Гаврилину можно представить по тому, как глубоко чувствовал он театр драматический, как трепетно, одухотворенно воспринимал искусство актера. Его эссе об искусстве Евгения Лебедева, на наш взгляд, раскрывает не только щедрость таланта актера, но и щедрость таланта и отзывчивость души со-чувствующего, со-переживающего ему гениального зрителя, который невольно проговаривался и о себе:

Он всегда заставляет понять значение, истинный смысл, причину живучести и силу того, что он играет. Он предлагает оценивать, сопоставлять, мыслить. И в том, как это происходит, есть какая-то непостижимая тайна, почти магия. Ты видишь вдруг не только шукшинского «чудика», но и молодца из старинной печальной «Повести о Горе-злосчасти», и душу твою начинают беречь загадки человеческой натуры, извечно разгадываемые, да так и не разгаданные.

<...> Буффонность народного балаганного театра, чаплинская эксцентрика и печаль, красочная выдумка, патетический романтизм и глубокий психологический анализ — все это и еще многое другое, чего и не перечислить, слилось и переплавилось в одном человеке.

Он очень музыкален. Мимика, пластика, паузы, незабываемый взгляд — все, кажется, рождается под аккомпанемент внутренней музыки, которая неслышно для нас звучит в артисте и организует сложную партитуру его роли, ее видимый рисунок. Речь же его, богатая оттенками, так четко проинтонирована, что иногда хочется записать ее нотами.

Во всем этом есть очень много полезного и поучительного для композиторов, пытающихся сочинить современную оперу. И ничего удивительного в этом нет: настоящий художник интересен и необходим людям всех профессий [З. 288–289].

Это сказано человеком, пережившим триумфы «Перезвонов» и «Анюты». Он накопил массу интереснейших театральных замыслов, но по-прежнему стоял на пороге своего нереализованного театра. Мы же, уважаемые читатели, тоже на пороге — на пороге зарождения и становления театральных идей Гаврилина. К счастью, о них можно говорить на конкретном музыкальном материале.

В 1983 году, как бы подводя итоги, композитор заметил:

Я соглашаюсь писать музыку к спектаклю, когда я чувствую, что у меня внутри есть уже музыка для этого драматургического или литературного материала. И тогда получается так, что музыка для драматического спектакля становится предварительной работой, обкаткой материала, который я потом все равно развиваю в сочинениях, уже специально музыкальных [З. 171].

Чтобы представить истинные масштабы «предварительной работы», достаточно напомнить, что от спектакля «Через 100 лет в Березовой роще» берет свое начало оратория-действие «Скоморохи». Музыка к несостоявшемуся «Гамлету» принесла песни Офелии. Спектакль «Три мешка сорной пшеницы» — толчок к созданию «Военных писем», спектакль «Думая о нем» — «Земле». Из «Степана Разина», «Трех мешков сорной пшеницы» и «Живи и помни» — многие страницы «Перезвонов». Неоднократное обращение к театру А. Н. Островского принесло плоды в «Женитьбе Бальзамина», из музыки к «Горячему сердцу» перешел в «Скоморохи» инструментальный фрагмент. А сколько песен из спектаклей обрели самостоятельную жизнь! Из «Инея на стогах» — «Я отсюда родом-племенем» и «Припевки» (не хоровые!), из «Игр с кошкой» — «Домашняя песенка», из «Черемухи» — «Черемуха»!..

Важно, что «предварительные разработки», становясь безусловной художественной ценностью для театра, проверяясь на театральную яркость, а заодно и на жизненную правду, обретали новые мотивы, новые смысловые связи и символические глубины. Театр

погрузил Гаврилина в столь разные художественные миры В. Астафьева, В. Белова, А. Вампилова, А. Володина, К. Гольдони, Ф. Достоевского, В. Коростылева, А. Островского, В. Тендрякова, Т. Уильямса, У. Шекспира, В. Шукшина... Он работал с выдающимися мастерами — режиссерами А. Белинским, И. Владимировым, Л. Долиным, З. Корогодским, Г. Опорковым, Г. Товстоноговым, актерами О. Борисовым, Е. Копеляном, Л. Малеванной, И. Соколовой, Г. Тараторкиным, М. Ульяновым, А. Фрейндлих, З. Шарко, Е. Юнгер и многими другими.

Свою главную стезю Гаврилин видел в синтезе музыки и театра, певческого голоса и актерского мастерства. Не случайно первое его интервью названо «Мой жанр — видимо, опера» [З. 41–44]. Он признался: «Работать в этом жанре интересно и трудно» и с юношеским максимализмом изложил свои представления о путях оперы, обрисовал препятствия, которые разжигали его воображение и не казались непреодолимыми. В том же 1968 году он уточнил:

Мне хочется, чтобы в опере играли, как в драматическом театре, чтобы оперный спектакль поднялся до уровня хороших драматических постановок и по современности (хотя бы художественной), и по качеству, по действительности и полезности своей работы. Театр прекрасных звезд — театр прошлого, общедоступный салон. Глубоко убежден, что это так. Я за то, чтобы композиторы, работающие в оперном жанре, учились формам у современных драматургов. После Брехта оперный театр в своем теперешнем, освященном веками обличье <...> производит приблизительно то же впечатление, что Кавказские горы на Остапа Бендера [З. 41]¹.

Ориентация на театр проявилась и в начинавшейся в эти годы педагогической работе.

Н. С. Лебедев

У Гаврилина к театру отношение было по-детски восторженное, как к некоему волшебству. Было это изначально, еще задолго до его первых

¹ Гаврилин имеет в виду слова Бендера о горах Кавказа: «Слишком много шику. Дикая красота. Воображение идиота. Никчемная вещь» (*Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Золотой теленок. М., 1956. С. 300*).

театральных работ. Это трепетное отношение к театру передавалось и ученикам. Музыка, которую они писали как бы к спектаклям, чрезвычайно развивала образное мышление, позволяла выработать выпуклый яркий тематизм [9. 158].

Гаврилин, со свойственной ему системностью, достаточно точно представлял различие музыки театральной и нетеатральной или, как он говорил, образной:

Музыка для сцены не должна требовать от слушателя специальных усилий для усвоения и понимания, не должна содержать в себе тех мелких тонкостей, которые возможно усвоить лишь в условиях погружения всего внимания в музыку <...>.

Музыка должна быть — подобно сценической живописи — написана крупным штрихом, мазком, но эффект ее воздействия должен быть таким, как и сценическая живопись великих художников-живописцев — впечатление, что выписано все до мельчайших деталей. И наоборот — мелкий штрих, тонкая детализация, еле уловимые нюансы <...> сделают то, что все будет неясно, непонятно, неразборчиво и бессмысленно и не вызовет ничего, кроме слушательского недоумения, а у более опытных — еще и раздражения от необходимости каждую минуту раздвигать или раstraивать внимание и оттого терять каждую минуту ощущение целого [1. 215].

Более ранняя запись:

Образная и театральная музыка отнюдь не одно и то же. Тогда как первая — законченный в себе образ, вторая должна оставить место для дополнительных образных сфер — живописи, света, мимики, сценического движения, пластики, вещественного оформления и т. д. Только вкупе с ними театральный образ будет законченным в себе, полновесным. Музыка, завершенная как образ, попадая в театр, создает невероятные трудности для постановки, и успех ее в театре обратно пропорционален качеству. Так, в частности, происходит в театре с музыкой С. Прокофьева. Не случайно гениальный К. Глюк говорил: «Когда я пишу оперу, я забываю, что я музыкант». А другой, до сих пор непревзойденный, гений, Д. Верди, говорил: «Опера — это опера, а симфония — это симфония». Лучшее доказательство его слов — оперы М. Мусоргского, который пошел по пути синтеза так далеко, что начисто отказался от цеховой техники, от бюрократических приемов сочинения. Вся эта музыка нацелена, готова к слиянию со сценой, с действием [1. 196].

А среди еще более ранних записей есть весьма важная выписка из В. Ф. Одоевского:

...Какое великое пособие для драматического впечатления звук музыкальный! Таинственную силою своею проникая в глубину души, выказывая ее настроение с таких сторон, которые недоступны ни слову, ни сценическому исполнению, музыка рождает *драму в драме*, открывая для поэтической мысли новые, необъятные горизонты. Не жалко ли, что этим дружным слиянием искусств так мало умеют пользоваться¹.

На стыке вроде бы противоположных задач («музыка нацелена, готова к слиянию со сценой, с действием», с другой стороны, музыка, рождающая «драму в драме») зиждилась эстетика театральной музыки и театральность музыки Гаврилина. Подчеркнем: ему слышался и виделся именно *новый* театр, но трагедия заключалась в том, что осуществление его в опере непросто из-за закосневших традиций и неразрешенных проблем, связанных с громадным, инертным исполнительским составом и множеством толпящихся вокруг людей². Любопытно, что с этим не справился его любимый Шуберт:

Если в своих песнях, фортепианных произведениях, камерной музыке, даже в симфониях Шуберт опирался на передовую демократическую среду, которая противопоставляла себя моде и официальному миру, то как оперный композитор он всецело ориентировался на господствовавшие вкусы и требования. Музыкальный театр — единственная область его творчества, где <...> он пытался приспособиться к запросам широкой публики. Он не выступал как преобразователь оперного искусства. <...> Шубертовская песня <...> вовсе не проникала в его оперный музыкальный стиль [28. 276, 270].

Гаврилин же, будучи максималистом и пытаясь идти своим путем, приспособливаться не мог и не хотел, тем более что во времена первой «оттепели» складывалось обманчивое впечатление, что перемены могут затронуть все области жизни. Поэтому так юношески лучезарны были его представления о рождении нового музыкального театра.

¹ В записях Гаврилина, из которых АТ взял высказывание В. Ф. Одоевского, источник цитаты не указан. К сожалению, нам не удалось обнаружить ее в книгах Одоевского, имеющих в библиотеках Петербурга. — *Прим. ред.-сост.*

² Недаром большинство реформ в музыкальном искусстве происходило на новых, незатоптанных территориях, в еще только становящихся (выражение М. М. Бахтина) жанрах; [См.: 37].

Можно было бы искать закосневших недоброжелателей, не понявших новаторские замыслы композитора, но проблема сложнее и упирается в то, что музыкальный театр формировался на культурно-исторических основах, далеких от традиций русского театра. И свои новаторские замыслы приходилось нести в старый театр или... не нести вовсе. А оперы «в стол не пишутся»! Отсутствие реальной возможности постановки оставило незавершенными многие его оперные замыслы.

В какой-то степени влечение к сцене компенсировали балеты и телефильмы. В основном же любовь к театру, театральное видение ушли в самую музыку, укрепив ее необычайную «зримость». Театральность есть практически во всех, даже традиционных, жанрах музыки, в которых работал Гаврилин, — дальше речь пойдет о его камерно-вокальном, хоровом и инструментальном театре... А пока — театральный калейдоскоп, где мы попытаемся воскресить образы спектаклей, к которым он писал музыку, понять ее значение. Сделать это не просто: многие партитуры не сохранились, а театральные критики сплошь и рядом были просто глухи — не воспринимали музыкальную ауру спектакля и, как правило, не писали о ней. И все же в рецензиях попадаются реплики о музыке — ее нельзя было не заметить даже в ситуации всеобщей глухоты. Изредка рецензенты приходят и к обобщениям типа: «Музыка Гаврилина всегда поднимает спектакль, его образность и символику на новый уровень». Или такое — беглое, но емкое наблюдение:

Много значит для всего спектакля [«Сын полка». — АТ] музыка Валерия Гаврилина, потому что она, как всегда у этого композитора, благородная, настоящая, родилась в человеческом сердце, а на листе нотной бумаги только записана [29].

Первые шаги

О. Я. Штейнберг

Я <...> в народном театре Дворца им. Горького <...> поставила водевиль венгерского автора «Так женился Копачи» с музыкой Гаврилина. Эта лебединая песня имела большой успех <...> а Валерий получил свой первый гонорар — 40 р. <...> то есть не первый, а, кажется, вто-

рой. Дело в том, что этого же «Копачи» с этой музыкой я поставила еще в Железнодорожном клубе <...> директор-невежда вообще ничего бедному Валерику не хотел платить, и мне, хоть и с трудом, удалось его убедить. Работа в Железнодорожном клубе шла очень оживленно. Один из спектаклей по пьесе И. Ольшанского назывался «Пятнадцать минут». <...> Валерик написал чудесную железнодорожную музыку с лирикой, с движением поезда и всякими другими чудесами. <...>

С этим венгерским водевилем вышло совсем неожиданно. К тексту была приложена музыка композитора Табачникова. Мне она показалась бледной. Я попросила Валерика, и через два дня он мне принес такую прекрасную, яркую музыку, что исполнители в нее влюбились и через три репетиции под руководством автора неожиданно вполне прилично запели.

Незамысловатый сюжет водевиля Ласло Таби будто специально создавался для этого периода жизни Валерия, во всяком случае страдания юного Копачи, его любовь к Марики и счастливый конец как нельзя лучше пришлись ко времени свадьбы самого композитора.

В архиве сохранился клavier, на его обложке торжественно выведено:

Ор. 38. Музыка к водевилю Ласло Таби «Так женился Копачи»

Композитор В. Гаврилин

Февраль 1959 г. Ленинград

В клавише семь номеров. За небольшим оркестровым вступлением (Vivo, G-dur) следует выходная «Песенка Копачи» с весьма незамысловатым текстом:

Я никогда в любви удачи
Не знал во сне и наяву,
Я мог бы жить совсем иначе,
Иначе, иначе,
Но я иначе не живу. *И т. д.*

За ней следует иронически преподнесенный в миноре (c-moll) выход старого слуги: «Я в этом доме двадцать лет служу / И двадцать лет за чистой слежу». В ремарках, вслед за пометкой *Marciale* (маршеобразно), идет обозначение *sostenuto* (сдержанно, выдерживая звук), Забавно, что юный композитор в шутку (возможно, из-за нерадивого исполнителя) расколол его надвое, и получилось *sos* (спасите!) и *tenuto* (выдержанно точно по длительности и силе).

Выходная «Песня Марики» (*espressivo*, *g-moll*) открывает взаимность ее чувств к юноше: «И пара задумчивых ласковых глаз / Меня, меня, меня здесь сводила с ума».

Espressivo

Я вшел . ку двер . ну . ю гля . де . ла не раз, зай - ти не ре .

The first system of the musical score is in G minor (one sharp, F#) and 6/8 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a repeat sign and a key signature change to G major (one sharp, F#). The lyrics are: 'Я вшел . ку двер . ну . ю гля . де . ла не раз, зай - ти не ре .'. The piano accompaniment consists of chords and single notes in the right and left hands.

ша - лась са - ма, и па - ра за - дум - чи - вых,

The second system continues the musical score. The vocal line has a long note on 'ша' followed by a phrase. The lyrics are: 'ша - лась са - ма, и па - ра за - дум - чи - вых,'. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

лас - ко - вых глаз ме - ня, ме - ня, ме - ня

The third system concludes the musical score. The vocal line has a long note on 'лас' followed by a phrase. The lyrics are: 'лас - ко - вых глаз ме - ня, ме - ня, ме - ня'. The piano accompaniment continues with chords and single notes, ending with a final chord.

Далее — воодушевленный фокстрот (№ 5, Allegro con spirito): «Ах, от любви, любви, любви / Сходила я с ума».

Вскоре все разъясняется, и идет дуэт Марики и Копачи (№ 6, Модерато, си минор): «К. Как я любил, как ждал тебя, тоскуя... / М. Ты был смешным, моих не видел слез ты...»

«Вступление к финальной песне» и «Финальная песня» (№ 7. Быстро в пределах возможности): «А за окном в огнях ночных сияет / Любимый, любимый, веселый Будапешт, / Любимый, любимый, веселый Будапешт».

Мы не случайно процитировали тексты всех номеров: характерный для водевиля принцип работы с текстом — прием повторов, «словесной мимики и жеста» [30. 46] обнаружится вскоре и в других, уже серьезных сочинениях автора.

Еще два спектакля с музыкой Гаврилина — «Походный марш» А. Галича и «Броненосец 14–69» Вс. Иванова были поставлены О. Я. Штейнберг в 1961 году в Народном театре города Опочка (Псковская обл.). Музыка к пьесам на исторические, гражданские темы выдержана в серьезном тоне, однако сама история ее создания шла по законам иного жанра. Можно сказать, что в отличие от незатейливой женитьбы Копачи тут было двойное «сватовство» — писать музыку для театра в Опочке Валерия «сосватала» Ольга Яковлевна, а ее на руководство театром «сосватал» Валерий...

О. Я. Штейнберг

Вернувшись из Псковской экспедиции [лето 1959 года. — АТ], Валерий <...> был полон впечатлений, насыщен народной музыкой. Был очарован этим краем, его природой и людьми. И сам, видимо, там понравился. Когда я была уже там, то не раз о нем слышала от разных людей — руководящих и самих исполнителей.

Он меня стал горячо уговаривать поехать в один из городов псковской земли. Тогда после XX съезда было принято решение об организации народных театров <...>. Возглавить театр положено было квалифицированному специалисту, режиссеру <...>.

Итак, Валерий стал меня соблазнять особой атмосферой Псковщины, описывать мне город Опочку, понравившихся ему людей, руководивших культурой. И так как они искали режиссера для коллектива <...> он посоветовал им обратиться ко мне.

<...> 8 часов езды на автобусе <...> и я в Опочке, про которую есть пушкинские строки: «И Ваши слезы в одиночку, / И речи в уголку вдвоем, / И путешествие в Опочку, / И фортепиано вечером».

<...> Когда мы выпускали спектакль «Бронепоезд 14-69», все Гаврилины <...> находились у меня, в отпуске. Валерий обещал мне написать музыку <...>. Но когда я почувствовала, что дальше обещаний дело не идет, пошутила: «Вот запрю тебя в Доме культуры и, пока не напишешь, — не выпущу!» Как ни странно, он согласился. <...> Я его действительно заперла. Дочка Наташа намекнула, когда прошло часа два: «Он, наверно, проголодался». Я его проведала. Музыка была написана. И какая! Когда слушали, можно было ощутить, что хоронят великого человека. (Потом, в Ленинграде, в ТЮЗе, она прозвучала в спектакле «После казни прошу»). Бедному студенту Гаврилину было никак не заработать за свою музыку (не положено по бюджету ДК). Пришлось мне подыскать ему теплую меховую ушанку на опочечком базаре <...>. Им была написана очаровательная лирическая музыка для дуэта к спектаклю «20 свадеб в один год», озорная частушка к спектаклю «Походный марш» (потом она прозвучала в фортепианной миниатюре <...>). И все это за одну ушанку!

Музыка к «Бронепоезду» выдержана в патетических тонах — почти все номера с ремаркой *торжественно*. Сохранилась рукопись переложения для фортепиано и корнета in B: 1. Вступление. *Широко. Торжественно*. 2. Белые у бронепоезда. (Во втором номере труба не участвует.) 3. Траурный марш. *Не быстро*. 4. Вершинин с бойцами в бронепоезде. *Тяжело. Торжественно*. 5. Появление бронепоезда в финале. *Торжественно*. 6. Заключение. *Широко. Торжественно*.

Maestoso





Следует заметить, что интуитивно проторенная дорога к театру позволила начинающему автору найти живую, современную сферу деятельности, открывавшую возможность полноценного приложения своей творческой энергии. Интерес к театральной музыке был заложен еще в классе С. Я. Вольфензона, а новое подтверждение важности этой работы Гаврилин получил от В. П. Соловьева-Седого, который написал тогда будто специально для Гаврилина:

Я считаю работу в театре прекрасной школой для любого композитора, и прежде всего — молодого. Эта работа вовлекает в жизнь современного искусства с его актуальными запросами и требованиями, сближает с новой тематикой, с героями современности, сталкивает с огромной аудиторией и, наконец, приучает работать оперативно и гибко (например, в драматических театрах — инструментовать для самых непривычных и ограниченных составов оркестра) [31. 170].

Более чем через 20 лет на слова журналиста «Замечено, что для театра вы пишете гораздо больше, чем для кино...» Гаврилин ответит:

Потому что театр может многому научить композитора. Вот создал я жанр «действие» — это ведь и не опера, и не оратория: тут многое почерпнуто именно из театра, из театральной драматургии. Театр помогает отточить музыкальный язык, причем — язык демократичный [3. 202–203].

После 1961 года в театральных работах Гаврилина образовалась пятилетняя пауза. Но накопленный опыт не замедлил проявиться в его сочинениях, прежде всего в вокальных — «Немецкой» и «Русской» тетрадах. Он проявился в театральной яркости, живости музыкального языка этих сочинений, зримости запечатленных в них

образов. А водевиль «Так женился Копачи» дал ему опыт свободного и живого обращения с текстом; Гаврилин использовал его в камерно-вокальной музыке, и даже традиционные тексты приобретали черты театральности.

Казалось бы, все так естественно и просто. Однако, чтобы отчетливее представить суть сделанного Гаврилиным в серьезной вокальной музыке, вспомним размышления Б. М. Эйхенбаума о различии двух родов комического сказа — повествующего и воспроизводящего:

Первый ограничивается шутками, смысловыми каламбурами и пр.; второй вводит приемы словесной мимики и жеста, изобретая особые комические артикуляции, звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические расположения и т. д. Первый производит впечатление ровной речи; за вторым часто как бы скрывается актер, так что сказ приобретает характер игры и композиция определяется не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов [30. 46].

В связи с «Немецкой тетрадью» на эту особенность гаврилинского «воспроизводящего» прочтения текстов, перекликавшуюся не только с импровизационностью народного исполнения, но и с вокальным письмом Карла Орфа («Умница»), внимание уже обращали, однако без знания ранних театральных опытов эти наблюдения повисали в воздухе.

Глава 6

«НЕМЕЦКАЯ ТЕТРАДЬ»

*Кулисы раскрашены были пестро,
В сверхромантическом стиле,
Был плащ мой расшит, на шляпе перо,
И чувства утончены были.
И вот теперь, когда начисто снять
Пришлось мишуру последнюю,
Я снова несчастен, как будто опять
Играю все ту же комедию.*

Г. Гейне. «Возвращение на родину»

С поэзией и личностью Генриха Гейне Гаврилин ощущал удивительную близость. Это видно и в постоянном обращении к его стихам, в собирании его книг и даже в таком поразительном факте: на

последней странице биографии поэта композитор высчитал и записал, что Гейне прожил 59 лет... и сам прожил столько же.

В. А. Гаврилин

Когда я только научился писать ноты, то я сочинил первое свое сочинение, которое было записано, — романс «Красавица-рыбачка» на стихи Генриха Гейне. Это очень смешная музыка. Писал я ее с большим желанием и с большим настроением и не знал тогда, что через 10 лет, в 1962 году, снова обращусь к творчеству этого немецкого поэта. <...> Я был студентом второго курса консерватории, и у меня просто не хватало по учебному плану вокальной музыки, а надо сказать, что за все годы предыдущего учения вокальную музыку я терпеть не мог, всячески старался уклониться от сочинения такого рода музыки. Но тут мой профессор сказал, что вынужден будет поставить мне двойку, если я не сочиню что-то вокальное. Я в полном отчаянии схватился за своего «детского поэта». Видимо, получилось <...>. <...> Поэзия Гейне очень сильно связана с русской поэзией.

Ведь среди русских поэтов трудно найти такого, который бы не переводил этого автора. И Гейне сам оказал большое влияние на русскую поэзию, кроме того, в творчестве Гейне с необъяснимой силой преломлены интонации немецкого фольклора, а в любом фольклоре есть что-то общее: простота, доступность, искренность чувств и общительность — обязательное свойство. Общительность, потому что народ сочиняет музыку, прежде всего, для того, чтобы можно было общаться, иначе она не нужна, она теряет смысл. <...> И вот, начиная с этого сочинения, «Немецкой тетради», я главной задачей своего творчества сделал одно — общительность [3. 118–119].



Портрет Генриха Гейне,
постоянно украшавший
кабинет Гаврилина

Цикл привлек к себе благосклонное внимание критиков и музыковедов, но так и не появилось исследование вызревания замысла и становления авторского стиля в контексте всего его творчества. Ясно, что само вызревание авторской индивидуальности еще не завершено — не найдена своя тема, свой стиль, в сочинениях много подражательного. Это был еще не Гаврилин и уже Гаврилин. Зная дальнейший его путь, можно утверждать, что в цикле обозначился

взгляд на мир, характерный для его зрелой музыки. Поразительно точно это отметила Т. Д. Томашевская, вспоминая маленького Валерия с томиком Гейне: «Наверное, уже тогда интуитивно он почувствовал, что нашел опору в стихах, замешанных на боли и преодолении страдания» [32. 119].

Крушение идеалов в современном мире (трагическая тема, усиленная эсхатологизмом русской культуры), конфликт мечты и действительности, тяготение к фольклору, театрализация, помогающая воплотить в музыке живого человека, общительность музыки — все это можно найти в цикле, ставшим поворотным пунктом в судьбе молодого композитора.

Закономерно, что Гаврилин вспомнил любимого поэта, однако обращение к нему в начале 60-х годов могло озадачить: романтизм, лирические переживания, страдания героя, король Дункан со своими дочерьми — если это и не выглядело анахронизмом, то, без сомнения, было далеко от официально одобренных интересов молодых строителей коммунизма, покорителей целины и космоса. Тем не менее он обратился именно к Гейне, уже много зная о самом поэте и о прекрасной музыке, написанной на его стихи. Но если раньше он хотел сделать приятное учительнице, то теперь между ним и Гейне стояло изначальное нежелание обращаться к вокальной музыке, которую он тогда ненавидел:

Ничего более фальшивого, более надуманного быть для меня не могло. Уже сам вид певца, готовящегося петь, его поза, облик вызывали у меня отвращение [33].

Что же, до этого он не писал вокальную музыку? Оказывается, «Немецкой тетради» предшествовали небольшие вокальные сочинения — «О любви», два романса на слова В. С. Шефнера и «Две характерные песни» на слова латышского поэта А. Григулиса. Первое, написанное уже в год поступления в консерваторию, — своего рода лирический дневник, повествующий о природе («Тишина», D-dur) и о тяге художника к творческой свободе, к одиночеству («Не ревнуй», b-moll).

Не ревнуй меня к одиночеству,
Этой ревности не пойму.
Иногда человеку хочется,
Иногда человеку хочется, хочется
Одному побыть....
Просто так одному побыть. *И т. д. [34, 1. 178]*¹

Здесь виден уже отмеченный прием обращения композитора с поэтическим текстом — многократные повторы фраз, слов, придающие черты импровизации, игры, живого разговора. Но первые песни-романсы не исполнялись, и новацию приписали сначала «Немецкой тетради», а позже и «Русской»...

Лирико-романтический диптих вряд ли мог вызвать нежелание обращаться к жанру впредь — он вполне соответствовал поре влюбленности, переживаемой юным автором, звучал как «дневник» при собственном исполнении в дружеском кругу. Иное дело созданный годом позднее цикл на стихи Григулиса². Первоначальное его название «Сатиры»³ автору пришлось поменять на «Две характерные песни», а вместо «Гимна собаке» и «Гимна продажности», возможно, вызывавших ассоциации с впечатлениями от поездок по вологодским тюрьмам и лагерям и вечно голодным интернатским существованием, появились нейтральные «Гимн серьезности» и «Гимн бездумности». Замена явно была вынужденной, вероятно, шла в спешке накануне экзамена, все менялось прямо в клавире — новый вариант текста вписан по вымаранному. От спешного редактирования-цензурирования остался уже не Григулис, а некая поэтическая «рыба». Так, в «Гимне собаке» (пометка Гаврилина: «Маэстозо, ля минор») речь идет о том, что овчарка «<...> даже слушаться кнута / кнута, кнута, кнута, кнута / не будет, если не сыта», а новый текст начинается со слов «Сколь зла всей нашей жизни есть, / Уже его нельзя и счесть», но завершается оптимистически:

¹ Из стихотворения «Рассветное одиночество» взяты только наиболее обобщенные первая и четвертая строфы.

² К сожалению, обнаружить тексты в доступных нам сборниках стихов Григулиса не удалось.

³ Отметим, что цикл написан за год до «Сатир» Д. Шостаковича на стихи Саши Черного.

Так пусть же мысль твоя, творя добро,
Растит, чтоб стало жить, как петь. (Растит? Растет? — АТ)
Растит, чтоб мысли серебро
Во злато добрых дел одеть.

То же и с «Гимном продажности» (Пометка: «До мажор». Начало: прокофьевская доминанта «соль — си — ре-диез — фа-диез»); в нем многократно повторялась фраза «Не обманешь — не продашь». Новый текст от имени бездумного мальчишки завершается словами:

Все зовут меня мальчишкой,
Говорят, я боек лишка.
Мне все это очень лестно,
Быть мальчишкою чудесно.
Даже очень хорошо, даже очень хорошо,

и далее шесть раз повторяется «даже очень», потом заключительное «Даже очень хорошо».

Независимо от того, по чьей инициативе шла переделка, понятно, что это не могло не выработать у мимозного Гаврилина стойкое нежелание обращаться к жанру, где злободневность могла вызвать запрещение и даже «оргвыводы». Поэтому в своей «тетради» он искал золотук середину между тем, что волновало, что требовало выхода, и тем, что позволял осторожный педагог и идеологически бдительное окружение. Было очевидно, что первая «оттепель» заканчивалась, будет ли другая — неизвестно. Так, наверно, и появилась мысль о Гейне, спасительная для него, но неожиданная для других. И получилось почти по Гейне: «О муках своих я решил рассказать, / Вы слушали молча и стали зевать; / Когда ж воспел их в стихах, полных грации, / Вы стали устраивать мне овации». Но это потом, а пока проблемы, вставшие перед автором и им для себя решенные, заставили задуматься его педагога. Вот что писал Евлахов о роли вокальной музыки в воспитании композиторов:

Опыт показывает, что вокальная музыка заставляет молодого композитора решать конкретные идейные и образные задачи, сближая его творчество с современными темами, выдвигаемыми жизнью, и демократизируя его музыкальный язык. Обращение к вокальным жанрам музыки помогает также выработке выразительной и пластичной мело-

дики у учащегося, закрепляет в его сознании мысль о главенствующей роли мелодического начала в музыкальном творчестве вообще [23. 95].

Роль мелодики в «Немецкой тетради» отрицать было нельзя, а вот увязать «выдвигаемые жизнью» идейные задачи с романтическим крушением идеалов было нелегко. Мало того — цикл Гаврилина явно «вываливался» из евлаховских трех признаков музыкального языка: национально-почвенной интонационности, современности, индивидуального стиля [23. 58]. И Евлахов, скорее всего, не особенно вникал в поэтику сочинения на стихи немецкого романтика — поэтику не совсем традиционно-советскую и далекую от его собственной монументальной, идеологически верной «Статуи Свободы».

Стоит напомнить, что первым сочинением самого Евлахова были... романсы на стихи Гейне¹, которые, по мнению Л. Е. Гаккеля,

<...> близки «шумановской» культуре <...>. Отчетливо виден и «кучкистский» пласт романсового творчества (Мусоргский), остроту же современного русского шуманианства, современного воплощения «русского Гейне» ощущаем мы в евлаховских романсах благодаря интонационным сопряжениям «кучкистского» с нервно-приподнятым, «малеровским» (окончание второго романса): это «малеровское» есть общее достояние молодой ленинградской музыки 30-х годов, чуть позднее прочно отождествившейся с понятием «школа Шостаковича» [23. 5].

Очевидно, обращенный к шубертовско-шумановским первоисточникам гаврилинский Гейне во многом не совпал ни с русским шуманианством, ни «с нервно-приподнятым малеровским» у Евлахова — Гаврилин был прост и порывист и, при всей романтике и утонченности, как истинный шестидесятник, крепче стоял на земле. Не случайно один из первых написавших о цикле, А. Н. Сохор, начав с дипломатичной оговорки на редкое тогда обращение к Гейне, вообще ушел от вопроса о влиянии немецкой музыки и сделал упор на близости цикла современному слушателю:

<...> На примере «Немецкой тетради» видно, что возрождение романтического конфликта оправдывает себя при одном неперменном условии: когда сохранена возвышенность, «идеальность» положительных

¹ Два романса — оп. 1, № 1, 1936.

образов. В этом смысл такого возрождения. В этом же «секрет» успеха молодого композитора.

<...> О свежей, всегда образной и притом «немногословной» музыке «Немецкой тетради» можно было бы сказать еще немало добрых слов, отметив удачные подробности мелодии, интересные гармонические находки и другие детали. Но главное — молодой композитор сумел сделать романтическую поэзию Гейне заново близкой современному слушателю [35. 21–22].

Другой исследователь, С. М. Волков, писал:

Останавливает внимание настойчиво проведенная через весь цикл тема, впоследствии развитая и обогащенная Гаврилиным в «Русской тетради»: разлад мечты и действительности.

Тема не нова, и обращение Гаврилина к стихам Гейне также, казалось, должно было свидетельствовать о намерении автора идти проторенным путем. Думаю, что если бы так случилось, если бы в том, как переложены эти стихи на музыку, не ощущалось изрядной доли полемического запала, то цикл утратил бы значительную часть своего очарования [22. 74].

Иной заход делает два десятилетия спустя В. А. Васина-Гроссман, уже знающая не только «Русскую тетрадь» (ее знали и первые два автора), но и «Вторую немецкую тетрадь». Отметив, что «Генрих Гейне — едва ли не наиболее прочно усвоенный русской культурой представитель зарубежной поэзии», и перечислив многих русских композиторов, писавших на его стихи, она продолжает:

Таким образом, помимо Шумана, Гаврилин в своих «Немецких тетрадях» имел богатые возможности продолжения и русских традиций. Однако «шумановское» ощущается все-таки больше, как во внешней форме — в самой цикличности его «Тетрадей», так и во внутренней.

Из двух ипостасей поэтического облика Гейне — нежнейшей лирики и острой, колючей иронии — русским музыкантам всегда была ближе первая. Была она ближе и Шуману, хотя он не миновал и иронии (и даже «самоиронии») <...> [36. 297–298].

Из этих фрагментов и из полного текста статей видно, что ни проблема обращения Гаврилина именно к поэзии Гейне, ни проблема особенностей строения цикла пока и не поставлены. Правда, у Волкова промелькнула мысль о полемичности запала...

У нас есть основания утверждать, что в «Немецкой тетради» мы имеем дело отнюдь не с первичным, простым жанром песни или романса, а с более сложным *вторичным* жанром, в котором первичное лишь смысловые знаки, строительный материал. «Немецкая тетрадь» не цикл песен, но более сложное жанровое образование, его части — взаимосопреженные вокальные сцены¹, и это исходит из замысла. Практически все, говоря о цикле, исходили из следования автора сложившейся традиции, мы же считаем, что перед ним остро стояла проблема выбора своего пути, а потому дистанционирования от классических интерпретаций поэзии Гейне, диалога с ними.

Попробуем представить ход мысли Гаврилина, когда он приступал к работе. Первое — на каком разделе «Книги песен» остановиться? «Опять на Родине» — это продолжение «Красавицы-рыбачки». «Лирические интермеццо» — значит снова «Любовь поэта», след в след Шуману. Может быть, начать с современного варианта «Осени», тем более что особого желания сочинять нет, настроение не радостное, не весеннее. Или уйти в восточно-испанские мотивы «Дон Рамиро» и «Вальтасара»? Или совсем в прошлое — взять «Гонца» с загадочным Дунканом и его дочерьми? Но тогда как строить цикл?

Название. Снова «Любовь поэта»? Или «Осенний путь» по аналогии с Шубертом? «Страницы лирического дневника»? Ближе, но длинно. Скорее «Тетрадь» — она не требует хронологии дневника, можно писать что угодно в любом порядке. Но такое название примитивно. «Немецкая тетрадь»? Да, этого достаточно, чтобы, слегка акцентируя национальную традицию, иметь полную свободу действий...²

Вокальный цикл. Только певец и фортепиано, от этого не уйти — так требует консерваторская программа. Но Гаврилин не хочет видеть фальшивого исполнителя — Певца, готовящегося петь: «...его поза, облик вызвали у меня отвращение». Может быть, дать ему

¹ Ранее мы обозначили это как метажанр [См.: 37. 71–89].

² Кстати говоря, никто не обратил внимания, что «Немецкая тетрадь» — подзаголовок. Уже потом, после «Русской тетради», все унифицировалось, хотя сначала это был «Вокальный цикл на стихи Г. Гейне».

такие тексты, чтоб был он естественным, дать актерскую задачу, собеседника, мизансцену? Тут подойдут «Бедный Петер», «Гонец», «Разговор в Падерборнской степи» из «Романсов», «Милый друг мой...», «Давали советы и наставленья» («Добряк») и «Осень» из «Опять на Родине». И не обязательно сводить все к несчастной любви, вероломной красавице. Достаточно ненарочито противопоставить небесное и земное, поэтическое и прозаическое. Это возможно в «Осени» как сопоставление глухих, тяжелых стенаний и легких воздушных наигрышей. Мы считаем, что Сохор более точно нащупал это зерно контраста (о вступлении к «Осени»: «мрачный хорал в низком регистре сменяется свирельными наигрышами в высоком» [35. 21]), нежели пронизательная Васина-Гроссман, которая подвела хрупкие наигрыши под общий осенний знаменатель, превратив их в «льдистую звонкостью верхнего регистра» [36. 298].

Но чтобы почувствовать себя актером, певцу нужно «импровизировать», как будто текст рождается у нас на глазах. Поможет то, что в «Осени» не только ветер, но и мелодия слов «закручивают эти листья»; в «Гонце» будет и скачка, и смена настроений героя; в «Разговоре в Падерборнской степи» — диалог, и певцу не придется стоять на месте, а хочешь — не хочешь надо менять амплуа, стиль; в «Милом друге», подтрунивая над влюбленным приятелем с «дырой на жилете», можно, пожалуй, свободно поиграть текстом; в «Добряке», зная наперед развязку и приплясывая от удовольствия, певцу придется кое-что симпровизировать и самому. Ну, а в «Бедном Петере» все ярко контрастно, и нет необходимости брать все три эпизода, достаточно одного — «Ганс и Грета»...

Нередко упускают из виду тонкую грань, отделяющую мечту от действительности. К примеру, исследователи пишут о сходстве «Гонца» с балладами Лёве и Шуберта, пишут о смене настроения героя, упуская из виду существенное — пока ведь ничего не происходит. Место действия баллады — воспаленное воображение героя; говорит он в настоящем о событиях будущих: «Гонец, скачи во весь опор / Через леса, поля; / Пока не въедешь ты во двор / Дункана-короля»...

Об этом особом гаврилинском подходе к стихам справедливо написала Васина-Гроссман:

Текст для него всегда очень важен, и отношение к нему всегда активно. Так, например, часть строф песни «Добряк» переведена самим композитором, ставшим, таким образом, «соавтором» переводчика — Ю. Тынянова. Но Гаврилин вовсе не стремится точно сохранить поэтическую форму выбранного им стихотворения, часто использует повторы или даже обрывы слов, нужные ему для создания интонационного портрета изображаемого в песне персонажа.

Подобные приемы требуют от исполнителя не столько точного пения по нотам, сколько свободной «игры» с текстом и скорее актерского, чем строго-певческого интонирования. Спеть, например, песню «Добряк» в академически-камерной манере просто невозможно [36. 299].

Был еще один важный аспект, о котором не написал никто. Гаврилин, нащупывая свой путь, сознательно или неосознанно последовал за Гейне. Ведь у него, как и у Гейне,

<...> роман любви, сжато переданный в циклах лирических стихотворений, — исподволь преобразуется <...> в большую поэму, охватывающую жизнь эпохи, ее конфликты и потрясения [38, 1. 337].

Гейневско-пушкинский принцип бессюжетного повествования и построения цикла из небольших, как бы и не связанных друг с другом лирических миниатюр станет главным для Гаврилина.

Т. И. Сильман отметила, что в знаменитой «Книге песен» Генриха Гейне

палитра необычайно богата, пестра и щедра подробностями реального мира. Чрезвычайно изменчив, капризен, богат нюансами настроения и его лирический герой. И мы не ошибемся, если скажем, что в значительной степени душевное богатство образа героя и изменчивость его настроений выявляются с такой силой благодаря величайшему разнообразию элементов внешнего мира, отраженных в лирике Гейне [39. 99].

Сильман рассмотрела также и элементы этого мира:

1. *Мир детства, идиллии.* В ранних лирических циклах Гейне мир во многом предстает в форме детских ощущений и переживаний. В «Песнях» герой говорит на одном языке с лесными птицами¹.

¹ В «Немецкой тетради» этого мотива почти нет, он появится в «Вечерке» («чвики-чвики» и т. п.).

Близко Гаврилину и юмористическое снижение темы мироздания до уровня младших школьников.

Но вот в этот детский мир врывается горе безвозвратной утраты. Детская песенка-сказка внезапно обрывается, уступая место по-взрослому серьезной концовке. Контраст между инфантильным оформлением и глубиной содержания создает тем более острый эмоциональный эффект [39. 101]¹.

2. *Романтический маскарад*. Гейне в каждом стихотворении заново декорирует место действия, одевает героев в новые костюмы, дает им амплуа. Вот город, где жила любимая, окно, ее тень в нем; вот загородный дом, замок, где она — прекрасная дама... Но

на поверку все эти реалии, при любой их «достоверной» подаче, все же оказываются игрой в действительность — условной декорацией, призванной более пластично и правдоподобно передать переживание героя [39. 105].

3. *Социальный универсум*. Здесь важно романтическое «двоемирие».

У Гейне впервые в немецкой лирике с такой резкостью, прямотой и новизной материала проявляются реалистические картины социальной действительности [39. 108].

Эта тема требует особого разговора. Отметим, что Гаврилину пришлось трансформировать *реалистические картины* в соответствии с практикой «соцреализма», а его стремление найти положительное начало заставляло либо не давать их вовсе («Ревизор», «Шинель»), либо переносить в «сказочную» реальность («Скоморохи»).

4. *Возвышенные символы природы*.

[Началось до «Русской тетради», как нередко начинается с чужого, а на вершине — осознание своего.

¹ Мир наивных детских представлений, чаще всего в контрасте с серьезной концовкой, найдет отражение во всем творчестве Гаврилина — вспомним «Домашнюю песенку», «Военные письма», «Перезвоны» [параллели: Юродивый в «Борисе Годунове», финал «Воццека»].

Разлад мечты и действительности и доля «полемиического запала». Контекст создания сочинения — идеалист, вынужденный считаться с прагматикой учебного плана, проигрывающий на земле, но не поступающийся идеалами... Цикл *тогда* — как самое начало грядущего пути, и *сейчас* — по его завершении.

Начало своего пути — пути «последнего романтика». Романтик-идеалист, «витающий в облаках», в решаемых на земле житейских вопросах всегда проигрывает крепко стоящим на ней прагматикам, пока не докажет (пусть даже за гранью собственной жизни) свою правоту в избранном им пути...]

Первая часть — «Осень». Часто ее ошибочно принимают за прелюдию, заставку, хотя на самом деле здесь ненарочито, «обыденно» дана скрытая завязка конфликта, но в иной поэтике и драматургии. Действо — не драма, а мы привыкли везде искать проявление драматических закономерностей, действующих в определенной поэтике, и ищем того же в эпосе. Здесь скорее лиро-эпос и соответствующая ему драматургия.

[См.: «Военные письма», «Русская тетрадь». Поиски своей драматургии, хотя и немного издалека.]

«Разговор в Падеборнской степи». При романтической основе разговора оставлены лишь *реалистические* эпизоды, в то время как два центральных, связанных с *потусторонними ассоциациями* (мудрость божия, херувимы, звон воскресный, молебен), в ту пору по понятным соображениям опущены. Однако они не исчезают вовсе, а лишь *откладываются* до лучших времен — в «Перезвонах» зазвучит «Воскресения день».

<...> Спорят между собой мечтательный поэт и трезвый скептик. Романтику слышатся звуки сельского танца, охотничьего рога, пастушьей волынки, а ядовитый оппонент безжалостно разрушает иллюзию: то хрюкают свиньи и горланит свинопас [35. 22].

В интерконтекстуальном аспекте можно вспомнить встречи Н. С. Хрущева с интеллигенцией и свино-кукурузные ассоциации в требованиях к искусству того времени...

[Порой слышны интонации и из бёрнсовского цикла Свиридова (образ Финдлея) или Короля из оперы К. Орфа «Умница», которыми, без сомнения, в эти годы увлекался юноша, а возможно, и язвительного старика Беранже.

О повороте к дому, к России, к женщине. От «Немецкой тетради» к «Русской», где воплотятся не только его юношеские поэтические «грезы» и лирико-романтические «страдания», но и страдательная женская сущность самой России. «Русская тетрадь» будет женской. Ментальность России.

Немецкое — мужское, но не захватническое, а идеалистически-романтическое. Поэт, чьи книги сжигались нацистами, и его негероический герой-идеалист. Движение внутри «немецкой» области — романтика в квадрате: романтическая тема из романтического первоисточника.

Европейские традиции (Шуберт, Шуман) характерны для ауры Петербурга. Свиридов: пушкинские романсы (1935, «Подъезжая под Ижоры»), циклы на стихи Бёрнса (1955). Шостакович.

Анализ *музыкально-поэтической драматургии*. Зачатки *камерно-вокального театра*. Контекст театральных поисков, жанрового синтеза. Анализ перспективы камерно-вокального творчества Гаврилина, будущих циклов.

Исполнители (А. Почиковский, В. Ромашин, С. Лейферкус, А. Ведерников, С. Яковенко, В. Чернов, И. Гаврилов).]

Годами учебы в консерватории датируется несколько сочинений Гаврилина; их можно разделить на две группы, написанные до и после 1962 года.

Первая: вокальные циклы на слова Шефнера и Григулиса (1958–1959), музыка для театра — от «Так женился Копачи» (1959)

до «Броненосца 14–69» (1961); Сюита для струнного квартета «Детская» (квартет № 2, 1962); Сонатина для фортепиано (1962); хор а cappella «Памяти павших» на слова С. Васильева (1962), наконец, «Немецкая тетрадь» и переход Гаврилина на фольклористику.

Во вторую группу входят «Диптих» — два хора а cappella (хор «Памяти павших» объединен с вновь написанным хором «Людьми мира» на слова С. Зденека, 1963); Поэма для скрипки и фортепиано (1963, утрачена); сочинения 1964 года: Сюита для симфонического оркестра «Тараканище» (утрачена), Пассакалья для струнного оркестра, Ария для скрипки и фортепиано; Адажио в полифоническом стиле для струнного квартета; Соната для скрипки и фортепиано (утрачена); два Скрипичных дуэта, «Старинные танцы» и две Двойные фуги для фортепиано; Пьесы для фортепиано (изданы: Л., 1964); Струнный квартет № 3; Кантата на слова В. А. Гаврилина «FUGA. Мы говорили об искусстве».

Кантата представляет особый интерес. Возможно, это было задание по полифонии, а «полифонический» текст придуман впоследствии.

Темп Allegro (1–160 такты). Начало (такты 1–58) — до минор: «Мы говорили об искусстве, / Мы говорили об искусстве. / Он мне сказал... А...» (в партии сопрано «Он мне сказал» — остинато). Такты 59–104 (вторая тема): «Как мил Сен-Санс!» (повторено многократно). Такты 105–134. Реприза первой темы + вторая. Текст не вписан. Такты 135–147. Кода: «Но это было глупо, / И поскольку фуга кончилась, / Спорить некогда, бьет органнй пункт на тонике. // Открою вам секрет, / Скажу вам напрямик, / На самый на каданс: / Совсем не мил Сен-Санс».

Струнный квартет № 3. Две части: ч. 1. Lento espressivo, ч. 2. Vivo. Начало полифоническое (фугатто). Начало первой части — длительное соло первой скрипки.

АТ. В моем Дуэте для скрипки и фортепиано (около 1969 г.) был сходный прием — фортепиано вступало лишь в момент, когда скрипичный монолог доходил до кульминации, на что мне педагог по композиции безапелляционно сказал: «Это выглядит странно — раз уж они вышли вместе, то пусть вместе и начинают играть».

Глава 7

ВОЗВРАЩЕНИЕ К СЕБЕ

Фольклорные университеты и фольклористика 60-х

Символично, что самое заметное сочинение студенческих лет — «Немецкая тетрадь». Ею завершился этап жизни и академического образования: Гаврилин ушел в музыковедение, на «фольклор». Это была судьба: он удержался в консерватории, где ему становилось все неуютнее, и как Атлант припал к Земле, восстанавливая силы, поврежденную городом корневую систему. В 1984 году он сказал:

С четырнадцати лет я жил в Ленинграде, занимался классической музыкой <...>. Деревня каким-то образом отодвинулась от меня, и то, что я там слышал, тоже как-то ушло под наплывом новых музыкальных впечатлений. И вот когда <...> я начал ездить в фольклорные экспедиции, самой большой радостью и неожиданностью для меня было то, что я вернулся в детство. И то, что вспомнилось из «музыки детства», было даже больше того, что довелось услышать. Хотя за время этих консерваторских поездок я много музыки записал. Но самым главным было не столько слышать, сколько видеть, кто поет и как поет. Вот тут-то секрет музыки и таится [З. 195].

Итак, он на новом уровне вернулся к музыкально-духовному багажу детства, осознал его как доставшийся ему по праву прямого наследника. Для городских фольклорные экспедиции были всего лишь экскурсиями для знакомства с экзотическим или архаическим материалом, для Гаврилина это было *возвращение к себе*.

Провидение сделало так, что перемена в его жизни совпала с происходившими и в этой сфере всеобщими переменами. Необходимость восстановления корней была осознана отечественной культурой той поры, ибо, как позже скажет Гаврилин: «...человек без своих духовных корней это все равно что перекаати-поле» [З. 304]. Фольклористика, самая близкая народной жизни область музыкальной науки, переживала тогда обновление. В сборнике, выпущенном к 50-летию Октября, о ее развитии рассказал И. И. Земцовский. Многое в таких публикациях умалчивалось, но он не мог не сказать

и о разрушении крестьянского уклада, отразившемся и на судьбах народного творчества, и на отношении к нему:

<...> Значительные трудности для фольклорных исследовательских работ возникли в 20-е годы из-за деятельности РАПМ, видевшей в старинной песне классовое творчество, чуждое идеологии пролетариата. <...> Нередки были такие безапелляционные утверждения: «Фольклор — это телега, которую следует сменить автомобилем» (Б. Арватов) или — «Наша цель — совершенно изничтожить фольклор, чтоб его не было» [40. 231–232].

А вот 1956–1967 годы выглядели весьма обнадеживающе — увеличилось число экспедиций и публикаций новых материалов, выросли молодые кадры собирателей и ученых. Специальное внимание Земцовский уделил двум моментам:

<...> Главной приметой последних лет стали периодические фольклорные экспедиции. <...> Чрезвычайно знаменательно и радостно, что активное участие в собирательской работе принимают молодые композиторы: немало песен записали в последние годы Р. Щедрин, Э. Денисов, А. Николаев, С. Слонимский, Б. Тищенко, В. Гаврилин, И. Ельчева, Г. Белов, Т. Воронина и др.

<...> Особое значение имеет начинание фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР и кабинета народной музыки Московской консерватории, организовавших <...> два этнографических концерта. Так возродилась одна из замечательных традиций русской фольклористики 20-х годов [40. 249, 252].

Сходная ситуация была с церковной музыкой. «Юрлов снял ту тяжелую плиту, которая была положена на один из важных корней нашей национальной культуры», — скажет Гаврилин [3. 303]. Это существенно: и духовная музыка, и фольклор как глубинные основы исподволь насыщали композиторское творчество тематикой, которая из-за предыдущей советизации и примитивизации фольклора подчас и не прочитывалась. Именно к 60-м годам относятся «Песни вольницы» С. Слонимского (1961), «Русская тетрадь» В. Гаврилина (1965), «Курские песни» Г. Свиридова (1966), «Песни села Балман» А. Муро́ва (1966), образовавшие «новую фольклорную волну». Одним из толчков к развитию этого движения стали слова Д. Д. Шостаковича:

Мы обязаны возродить широкий общественный интерес к собиранию русского песенного народного творчества, в первую очередь современного, и обработкам его с позиций нашего музыкального сегодня. Это поможет нам вжиться в живые народные интонации, полюбить их, оценить изумительные, поистине неисчерпаемые красоты русской песенности [цит. по: 41, 2. 386].

Достаточно общие слова имели для Гаврилина особое наполнение. Возвращение к фольклору он начал со студенческих экспедиций на Псковщину (1959) и в Лодейнопольский район Ленинградской области (1962)¹. Из интереса к особенностям народной песни ездили в экспедиции многие композиторы, используя записи в своем творчестве. Гаврилину важно не только это — фольклор для него не отделялся от жизни народа. Напомним его слова: «<...> не столько слышать, сколько видеть, кто поет и как поет». С радостью он общался с людьми, это было возвращение к себе, к привычному укладу, народной мудрости, православию, к мирозерцанию русского человека.

И. И. Земцовский

<...> Мне довелось быть с ним на родине Мусоргского, в Торопецком районе Калининской области, где я видел, как внимательно беседует он с певцами, расспрашивает их о жизни, вслушивается в речь, записывает тут же не одни лишь напевы, но и полюбившиеся выражения, тексты <...>. Для того чтобы песня вошла в его собственный душевный мир, он должен за ней увидеть человека, понять его жизнь, мысли, строй речи. <...>

Гаврилин изучает <...> и современную народную песню. Мелодии и тексты поздних крестьянских романсов, включая и так называемые «жестокое романсы», с одной стороны, частушечные напевы (особенно «страдания»), с другой, — предмет его пристального внимания, ибо эти пласты фольклора представляют собой новую стилистическую струю, более откровенно эмоциональную и поэтому более современную, сближающую культуру деревни с городской культурой [42. 34].

¹ Позже Гаврилин некоторое время работал сотрудником фольклорного кабинета консерватории.



Участники фольклорной экспедиции 1962 года с лодейнопольскими песельницами.
В. Гаврилин в веночке, пятая справа руководитель экспедиции С. Требелёва,
крайняя справа С. Пьянкова. Публикуется впервые

А вот рассказ о фольклорной экспедиции С. В. Пьянковой:

<...> Запомнились они [записи. — АТ] крепко. Запомнились отношением Валерия к записям в целом (ни одной не пропускал, как бы мы ни уставали), к репертуару, а главное, — к исполнителям. Он сидел всегда где-нибудь в стороне с тетрадкой и карандашом, внимательно слушал, что-то помечал. Не помню, чтобы в процессе записи во что-то вмешивался или о чем-то спрашивал, но когда в свободные минуты разговаривал с исполнителями, его речь была проникнута особой теплотой, искренним уважением к людям, дарившим нам свои песни.

<...> Восхищаясь песнями крестьянского быта, мы нередко прятали улыбки, когда звучали песни городские, которых было здесь великое множество. <...> Прозвучала та песня, которая вызвала взрыв «праведного» гнева и бурные споры после записи: «Сижу, на рояле играю, / Играла и пела на нем, / Играла и пела так чудно, / Душе была радость моя...»

<...> Раздавались издевательские реплики и в адрес исполнителей, таких «неразборчивых» в репертуаре, не вникающих якобы в смысл того, о чем поют... И тут прозвучал глуховатый (от возмущения нами) голос Валерия: «А вы *руки* их видели? Вы на *руки* их посмотрите!» И все замолчали. Руки — в тугих черно-синих узлах жил — видел каждый из нас. Но глубинную психологическую связь этих рук как свидетельства жизни в вечном нелегком труде и городской песни-романса как

сферы мечты и грез, несбывшегося или недостижимого счастья, душевной разрядки — понял он один. Один осознал городской фольклор как важнейшее, жизненно необходимое явление [9. 99, 101–102].

Вскоре по возвращению этой экспедиции состоялась Студенческая конференция; в газете консерватории рассказал о ней Г. Г. Белов, упомянув и Гаврилина: «Хорошим чувством юмора и поэтической живостью отличалось сообщение композитора Валерия Гаврилина о „коротеньких“ песнях»¹ [43].

Из двух вариантов сохранившихся тезисов сообщения Гаврилина приведем краткий:

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

Вначале мы познакомимся с 1-й подгруппой коротеньких песен. Прежде всего, это песни, исполнявшиеся для распространенных в этом районе, как, впрочем, и в других многих районах других областей, танцев. Я имею в виду КАДРИЛЬ и лянцы (ляное), в общем ЛАНСЬЕ.

Но что касается ЛАНСЬЕ, то это для нас большой ИКС, как в смысле хореографии, так и в смысле музыки. Зато с кадрилию удалось немножечко разобраться [1. 36–37].

Из развернутого варианта тезисов приведем начальную фразу и заключение:

Такт, чистота исполнения; витаминность. <...>

1. <...> Чистота исполнения — поют без сопровождения бесконечные <нрзб.> и не позволяют себе роскоши бесполезных, но пикантных путешествий даже так близко, как на полтона, и заканчивать в совершенно посторонней тональности. Это заставило нас отнестись к ним с уважением, как к людям весьма целеустремленным, и — устыдиться за собственных вокалистов.

2. О текстах. Изобретательность в юморе, в темах и в сюжетах для него — безграничная, прямо космическая. Если бы такие стихи писал

¹ В качестве нотного примера в статье факсимильно воспроизведены записанные Гаврилиным «Свадебная» и «Качальные частушки».

поэт, то я бы сказал, что техника у него — на грани фантастики, рифмы — железобетонные.

«Эх, пой, пой-ка, / Распевай кой-как. / У меня койка. / Ночевал Колька».

С большим тактом, но прямо, *без всяких двусмысленностей, которые всеми людьми понимаются в одном определенном смысле.*

3. И последнее. Для многих из нас знакомство с этими песнями явилось весьма полезным душем. В наше время, когда профискусство так засижено всевозможным количеством точек зрения и испещрено всевозможными течениями во всевозможных направлениях, — это вещь незаменимая. В ней, видите ли, очень много витаминов.

Да, чуть не забыл — все показанное умещается в обыкновенную октаву [1. 38–39]¹.

Конечно, не только «хорошее чувство юмора и поэтическая живость» отличают сообщение Гаврилина — оно выходит далеко за рамки формального отчета, в нем живой, образный, без скучного занудства, русский язык, связь с жизнью, в нем живо видны поющие люди, сам разговор о музыкальном языке очеловечен, а главное — выводы студенческого сообщения вызывают широкие ассоциации и обобщения. Для них настало время.

Ф. А. Рубцов и его напутствие к опере

Новый руководитель вологодского юноши Феодосий Антонович Рубцов за год до рождения Валерия выпустил книгу «Народные песни Вологодской области», но лишь в 1963 году стал кандидатом наук. Сохранилась неопубликованная рецензия Гаврилина на книгу Рубцова «Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов» (Л., 1962). Назвав эту работу центральной в творчестве крупнейшего фольклориста и отметив, что в фольклористике, молодой области музыкознания, рутинных представлений ничуть не меньше, чем в любой из самых старых областей, Гаврилин продолжает:

¹ Очень рекомендуем специалистам внимательно прочесть развернутые тезисы целиком, так же как и написанную несколько позже заметку «Музыка в народе» [1. 45–46].



Заседание в консерватории. 1964 год. В первом ряду справа налево — В. Гаврилин, И. Земцовский, во втором ряду крайний справа М. Матвеев, крайний слева Ф. Рубцов

Огромная заслуга Ф. А. Рубцова состоит в том, что, исследуя прежде всего *жизненные истоки и выразительное значение* народно-песенных интонаций и ладов, а также пути их развития, он вооружает фольклористику подлинно научным методом исследования. <...>

Велико значение книги Рубцова и для русской советской музыки.

<...> Ученый и художник приподнимает завесу над тайниками специфических законов русской народной музыки, где каждый, кто не ленится, может найти себя. Взамен новейших, обезличивающих законов музыкального мышления автор предлагает законы истинные, способные выдержать любые испытания на прочность. Раскрыть первородные законы музыки, понять их смысл интеллектом современного музыканта, несущего в себе музыкальный опыт, накопленный столетиями, — наша задача. Решив ее, мы получим возможность испытать из родника, подарившего планете музыкальное море, волнами своими переклестнувшее через эпохи и формации в наше сегодня, чтобы живая влага напоила его сердце простотой, освежила его душу мудростью <...> новое музыкальное море, волны которого побегут в наше веселое и умное завтра¹.

Влияние Рубцова на Гаврилина очевидно, как и то, что обращение к современному «жестокому» романсу получило поддержку учителя.

¹ Архив В. А. Гаврилина. Краткий черновик рецензии см.: [1. 50–51].

К тому же юноше, боготворившему Шостаковича, импонировало и то, что его кумир высоко оценивал деятельность Рубцова и пользовался его богатейшим собранием народных песен, работая над музыкой к кинофильму «Белинский» [См.: 44. 140].

Можно предположить, что творческое общение с Рубцовым распространялось не только на глубокое изучение фольклора и написанный Гаврилиным диплом о творчестве Соловьева-Седого, но захватывало более широкий круг интересовавших молодого музыканта вопросов. Заметно оно даже в такой далекой от интересов фольклористики области, как музыкальный театр. Рубцов — сам композитор и хормейстер, остро ощущал громадный стилиевой зазор, который порой возникает на стыке академического и народного искусства, и имел свою точку зрения и по этому вопросу (см., например, его статью [45]). Будто специально напутствуя Гаврилина и тех, кто будет постигать театральность его сочинений в разных жанрах и нестандартность его оперных замыслов, он написал:

Разве нельзя представить многообразие современной жизни, правдиво и ярко отраженной как в эпической, так и в лирической, как в «песенной», так и в драматически-симфонизированной оперной форме? Конечно, можно, нужно только, чтобы форма соответствовала содержанию и правдиво, естественно воплощала образы действительности, не уклоняясь вместе с тем и от тех условностей, которые присущи опере как своеобразному музыкальному жанру [46. 140].

Еще мудрое напутствие, позволяющее понять крепость гаврилинской позиции в этом вопросе:

Нам представляется, что и новаторство должно проникать в оперу прежде всего через музыку. А новаторство необходимо постольку, поскольку содержание современных опер будет неизбежно обогащаться показом новых жизненных положений <...>. Однако это новаторство должно идти по линии раскрытия новых свойств и качеств, присущих духовному облику советского человека, а не руководствоваться ходячими утверждениями, согласно которым «в наш атомный век», «в наш век овладения космосом» жизнь развивается стремительно, в новых, не виданных доселе темпах и ритмах [46. 141].

Отдадим должное Рубцову — сказанное им актуально и сегодня. Так, жанр монооперы тогда только нарождался, и лишь во второй половине 60-х и в 70-е годы «стало вполне возможным говорить о новой и уже достаточно определившейся линии развития нашего музыкального театра» [47. 67].

И. И. Земцовский
и первые статьи о Гаврилине

[Об И. И. Земцовском — дружба с ним, студенческие экспедиции, рецензии, исследования и публикации этих лет, в т. ч. о квартетовых и квинтовых песнях [48; 49]].

С самых первых успехов композитора и многие годы потом Земцовский пристально следил за карьерой недавнего студента. Характерна статья, многообещающе названная «Весна его музыки»:

<...> Увлеченный фольклором, Валерий на время оставил композицию и <...> написал интересную работу о народно-песенных истоках в творчестве В. П. Соловьева-Седого. <...>

В сочинениях Гаврилина, может быть, наиболее ценное — их народность. Да, здесь русский дух, здесь Русью пахнет! И даже «Немецкая тетрадь» — своего рода дань любви к Шуберту и Гейне, высказанная устами русского человека. Русскую интонацию Валерий знает не по книжке — он сроднился с ней с детства, впитывая ее из услышанных песен, из говора простых русских людей, из крестьянского творчества, с которым знакомился в фольклорных экспедициях.

Свое лирическое видение мира он выражает простыми словами родных народных песен: «Над рекой стоит калина», «Что, девчоночки», «Ой, не знаю, зачем за любовью гоняться», «В прекраснейшем месяце мае»... И эта музыка по-настоящему волнует [50].

Забегая немного вперед, приведем посвященный Гаврилину большой фрагмент другой статьи:

Для меня Гаврилин — это реализация одной из исторических тенденций русской музыки, отмеченной Асафьевым на материале XIX века: «<...> Песенность, переосмысленная в условиях города в бытовую песенно-романсную лирику, т. е. уже с воздействием европейской культуры, заключала в себе очень мощные *потенциальные* силы. <...>

Эмоциональный тонус, и свежесть, и полнота чувствований должны были вызвать к жизни свое „шубертианство“ в национальном русском преломлении» [51, 2. 81]. Конечно, эти слова надо читать в контексте наших дней, учитывая, что Гаврилин далеко не Алябьев или Варламов, что он пишет после Мусоргского и Чайковского, Малера и Шостаковича, что он весь в XX веке и весь в России, и, однако же, стилевая тенденция русского «шубертианства» нашла в нем непосредственное и органическое продолжение. Гаврилин не боится самых ходовых (чтобы не сказать «расхожих») интонаций: он их не выдумывает заново, не конструирует, он их по-своему произносит и проясняет, вкладывая в них глубокую поэтичность своего мироощущения. Про Гаврилина можно сказать словами того же Асафьева <...>: «<...> он часто пользуется „методом отбора и переинтонирования“ самого обычного, очень доступного, даже вульгарного (с позиций эстетики возвышенного) материала; и это „низменное“ звучит у него не только как живое слово, но именно как возвышенное высказывание благодаря этому его помыслов <...>» [51, 2. 263]. Гаврилин поэтизирует, например, мещанский романс, поднимая его до классической народной песни. Слушаешь эту музыку и понимаешь, что нет пошлых интонаций, есть лишь пошлое интонирование. Дар поэтизации обыденного — особый дар, и Гаврилин владеет им удивительно. Я вспоминаю его последний вокальный цикл «Вечерок» <...>. Все тут прозрачно настолько, что начинаешь осознавать, почему для некоторых музыкантов творческая позиция Гаврилина может представляться чуть ли не вызывающей попой. Но это не так. Скорее можно сказать (не избегая игры слов), что на фоне искусственно усложненного современного языка такая *позиция* оборачивается на практике известной *оппозицией*. Гаврилин не боится остаться при простом трезвучии, ибо для него это не означает остаться «голым» — ему есть что сказать без нагромождения звуков, затемняющих красоту его музыкальной мысли. <...> Мне кажется, что секрет Гаврилина в том, что он <...> своей музыкой *приходит* к слушателю и в нем самом находит *высокую музыку* и просто показывает ему же. Такая музыка самым действенным образом поднимает слушателя на поэтическую высоту, которую в себе человек и не подозревает! Композитор заставляет расти самого слушателя, возвышая его до лучшего в себе, и тем самым по-своему воспитывает и облагораживает человека. <...> Простая музыка Гаврилина оставляет простор для ассоциаций, для, так сказать, непрофессиональных аллюзий и тем самым оказывается внутренне сродни фольклору: это то богатство ассоциативности, которое возникает всегда при слушании *родного*, где многое может быть недосказано и не названо прямо... В такой музыке ничего нет «помимо слуха», помимо живого, осмысленного интонирования, идущего от сердца к сердцу [52. 34–35].

Н. Л. Котикова



Н. Котикова

Среди старших коллег была известная ленинградская фольклористка Наталья Львовна Котикова — дружбу с ней Валерию тоже подарила экспедиция. Позже она с большим интересом следила за его успехами. В библиотеке Гаврилина есть ее книга «Народные песни Псковской области. Под общей редакцией С. В. Аксюка» (Л., 1966). Фраза на титуле «под общей редакцией» вычеркнута, а далее следует дарственная: «Дорогому Валерику / талантливому композитору / истинному любителю русской песни — на добрую память Н. Котикова / М. б., еще раз съездим вместе в деревню?»

Фолиант не стал простым украшением обширного фольклорного раздела библиотеки. Закладками отмечены в нем песни № 50–53 («Печальное сердце мое», «Ах ты, молодость моя, молодость»). Текст их привлек внимание композитора при создании одного из номеров «Перезвонов» («Белы-белы снеги»)¹. Но сами «Перезвоны» Наталья Львовна уже не слышала, она скончалась в 1981 году. Прощаясь с нею, писатель Ф. А. Абрамов сказал:

Литературная общественность Ленинграда только что проводила в последний путь выдающегося литературоведа, ученого — Василия Григорьевича Базанова. К Наталье Львовне как музыковеду, может быть, и не очень применимы эти громкие эпитеты. Да, признаться, она — скромнейшая из скромнейших — и сама не любила слов превосходной степени. Но у Натальи Львовны был самый высокий талант, которым природа наделяет человека, — талант доброты и человечности. Причем доброты активной, действенной, в которой больше всего нуждаются в наше жестокое время. <...>

¹ Любопытно, что к тексту песни «Печальное сердце мое» обратился и С. М. Слонимский, работая над посвященными Котиковой «Двумя русскими песнями для хора a cappella» (1968). — *Прим. АТ.*

Следует добавить, что обработка этой же песни была включена в изданный посмертно цикл В. Н. Салманова «Три русских песни для меццо-сопрано и камерного оркестра» (1980). — *Прим. ред.-сост.*

<...> И не случайно музыка и фольклор стали ее главной тропой в искусстве. Из народной глубинки, из нижних этажей жизни черпала она словесные и песенные богатства и щедро и бескорыстно одаряла ими своих друзей, своих коллег. И совершенно правильно тут было сказано, что она была по существу соавтором многих произведений, созданных ленинградскими композиторами [53. 294].

***Интерес к современному фольклору.
Диплом о В. П. Соловьеве-Седом***

[Музыковедческий диплом и статьи Гаврилина о творчестве В. П. Соловьева-Седого. Статья «Новатор песни» — двуединство!]

В. А. Гаврилин

Если проанализировать его творения, нетрудно понять, что элементы городской и крестьянской песенности находятся здесь в теснейшей, органически неразрывной связи. От мелодии к мелодии можно наблюдать не только сам процесс все большего и большего их взаимопроникновения, взаимоврастания, но и его результат, несущий великолепные музыкальные качества — неповторимую свежесть, а вместе с тем и как будто бы совсем привычное в манере художественного выражения эмоций. Короче говоря, можно наблюдать становление своеобразного музыкального дуализма, но не эклектичного, а как бы двуединого. И вот эта-то двуединность есть характернейшая, задающая тон черта стиля лучших, наиболее зрелых песен Соловьева-Седого.

Имело ли ранее место объединение городских и крестьянских песенных интонаций? Да, имело и шло параллельно по трем каналам: город осваивал крестьянское, деревня, с начала капитализации, осваивала городское, армия вбирала в свою песенность и то и другое. Армейская песенность — грандиозный коллектор и трансформатор музыкальных интонаций, которыми насыщен общественный слух времени, различных слоев общества. <...>

Выдающаяся заслуга Соловьева-Седого состоит в том, что он почувствовал все перечисленные выше процессы интонационного брожения и развил их в своем творчестве в четкой современной форме [3. 26].

***Возвращение к себе,
обретение своей темы и своего языка***

Высказывания О. В. Беловой о стилизации «Страдальной» [54. 3–38; 55; 56. 10–12] демонстрирует непонимание сути гаврилинского

новаторства, сути его отношения к фольклору¹, всего того, что точно было осознано другими композиторами и музыковедами еще в связи с «Русской тетрадью».

Г. А. Свиридов

«Русская тетрадь» — цикл песен на народные слова — в высшей степени самобытен. *Лишенная малейшего элемента стилизации*, народная по духу музыка построена на самостоятельных, оригинальных интонациях [57].

В. И. Рубин

<...> Своеобычный вокальный цикл, где воссоздан удивительный поэтический мир современной русской деревенской женщины. Народные интонации предстают здесь *не в стилизованном, а в подлинном, живом* виде, данные вместе с тем в сегодняшнем преломлении [58. 1].

М. Г. Бялик

Это естественный народный музыкальный язык, который композитор постиг в детстве, на котором он не просто разговаривает, а творит. Чуть ли не в каждой интонации, ритмической фигуре, жанровом обличье без труда можно ощутить фольклорные корни. Но из корней этих произрастают вещи поистине удивительные в своей оригинальности [59. 7].

Ю. Кочнев

Валерий никогда *не стилизует* в народном духе, так как он в этом духе мыслит [60].

Г. В. Свиридов — уже о «Перезвонах»:

Из песен и хоров Гаврилина встает вольная, перезвонная Русь. Но это совсем не любование экзотикой и архаикой, не музыкальное «штуркарство» на раритетах древнего искусства. Это — подлинно. Это написано кровью сердца. Живая, современная музыка, глубоко народного склада... [61]

¹ [Иная порождающая грамматика! Не стилизация, а свой язык, что в корне иное!!!]

Еще раз обратимся к словам самого Валерия Александровича:

Если у слушателей складывается впечатление о моей музыке как о народной, то это меня очень радует. Именно этого я и добиваюсь. Но стилизация здесь ни при чем. Стилизация означает имитацию, подражание какому-то стилю, в данном случае народной музыке. Я не подделываюсь, это мой родной язык. Между стилизацией и мышлением музыкальным огромная разница, такая же, скажем, как между настоящим певцом и певцом-имитатором. <...> Язык народной музыки мне знаком с детства, я вырос в деревне, а в те годы не было еще у нас ни радио, ни тем более телевидения, и только-только в наши края <...> стало приходить кино. Так что только ту музыку я слышал, которую творил народ, неразрывно связанную с жизнью — с работой, со свадьбой, с горем, с радостью. Это была музыка жизни, и она для меня с тех пор такой и осталась. Я думаю, что в этом все дело [З. 194–195].

Лишь в 1984 году по поводу действия «Свадьба» Гаврилин сказал:

Впервые использую здесь прямые цитаты из фольклора, причем — самого расхожего: хочется показать, какие царственные идеи там заложены... [З. 203]

Этнографические концерты

Целостность видения фольклора как музыки жизни, как живого сосуществования прошлого, настоящего и будущего определила и направление композиторских поисков Гаврилина, и его на первый взгляд неожиданное, негативное отношение к этнографическим концертам.

АТ. Мое впечатление от этих концертов, от общения с живыми носителями подлинного, а не отглянцованного фольклора было ошеломляющим. До сих пор испытываю величайшую радость, вспоминая пение-игру озорных дедов из ансамбля стариков Семейских Забайкалья, терпкий ансамбль Ефима Сапелкина с Белгородчины. А что уж говорить о потрясении от маленькой и беззащитной на сияюще-пустой сцене фигурки Аграфены Ивановны Глинкиной. Стоило зазвучать ее проникновенному, кристально чистому голосу, как все замерли, боясь упустить малейший нюанс. Это и песня, и воспоминание о прожитой жизни, и взгляд с небес на дела земные. До сих пор

слышу неповторимый тембр, трепетную интонацию ее голоса, его рождение из глубин сердца, памяти, жизни.

Не все были готовы к такой встрече и непредвзято-восторженно восприняли это явление. Были и расценившие его как пусть важную, но низшую форму искусства, и обсуждавшие поведение исполнителей на сцене, манеру пения и т. д. Это даже не было бескультурьем, скорее ограниченностью профессионалов, раскладывающих все по «полочкам». Концерты дали импульс развитию хорового и исполнительского искусства, но со временем стало понятно: для полноценного, а не экскурсионно-выставочного восприятия необходимы не концертные, а первородные условия бытования фольклора.

Гаврилин осознал это сразу — он ощущал фольклор как основу своей, неотделимой от народной, культуры и был далек от часто наигранного умиления городских коллег. Это был не консервативный взгляд фольклориста-музейщика, но взгляд культуролога, понимающего бытование фольклора как часть более общей проблемы бытия всех форм и жанров искусства в современной жизни. Свое отношение он высказал много позже, в 1984 году, когда споры уже улеглись и раннее, резкое неприятие заменилось менее категоричным:

Пластинки с записями народных исполнителей мало что мне дают, этнографические концерты я просто не люблю. Все должно быть на своем месте. Фольклор — это так же естественно, как деревья, которые растут там, где они растут. И если хочешь знать, зачем все эти песни существуют, зачем они поются, зачем они нужны людям, надо постоянно общаться с этими людьми — вот тогда можно понять эту музыку, суть ее. В этнографическом концерте показывают срезанную веточку, а там ты увидишь, как растет все дерево. Разве можно сравнить такой концерт с тем, что слышишь в деревне, на месте? Вот собрались женщины, разговорились, расчувствовались, разоткровенничались, и на вершине их общения вдруг родилась песня, когда больше ничем нельзя выразить чувства.

<...> Я предпочитаю ездить, смотреть и восхищаться этим искусством на месте. Но это, конечно, идеал. В реальной жизни, вероятно, следует искать компромисс. Это тонкий вопрос. По-моему, надо проявить деликатность, чтобы народное творчество при своем выходе на большую сцену, к большой аудитории не лишилось тех очевидных преимуществ, которые оно имеет при сравнении с профессиональным искусством, — искренности, доступности, бескорыстности [3. 195–196].

Проблему «деликатности» встречи народного искусства с большой аудиторией Гаврилин не считал специфически фольклорной. И не удивительно, что статья, заказанная в 1969 году «Советской культурой» после фольклорных концертов вологжан, не была напечатана: от автора «Русской тетради» ждали панегирика «мероприятию», получившему «зеленый свет» от начальства, а его «Размышления после этнографических концертов» оказались совсем об ином:

Концерты вологжан были безусловно хороши. Вид пожилых женщин и молоденьких юношей, увлеченных пением, необычная красота самой музыки, еще более усиленная натуральностью звучания, сознание родства с теми, чьими голосами, как через передатчик, говорили теперь прошлые времена и люди прошлых времен, и почти физическое ощущение близости и живости людей, которые давно уже умерли, — все производило впечатление, забыть которое невозможно...

В двух ленинградских концертах залы были переполнены.

Большинство слушателей составляла молодежь. Во время исполнения было шумно — разговаривали, громко комментировали услышанное, делились впечатлениями и смеялись в тех местах, где было вовсе не смешно. Шуметь в то время, когда кто-то говорит, поет, вообще занят делом, — просто невежливо, делать то же самое по отношению к гостям, да еще попавшим в непривычную, несвойственную обстановку, — в достаточной степени низко.

<...> Конечно, многие слушатели были по-настоящему глубоко заде-ты услышанным и увиденным с эстрады. А остальные? Откуда такое неуважение к тому, что, казалось бы, должно быть составной частью их крови?

Причин много, и первая из них та, что народную песню знают плохо и не понимают так же точно, как и самые новые сложные композиции современной музыки. Представления о старинной народной музыке ограничиваются в основном впечатлениями от сочинений «кучкистов» и от собранных и обработанных ими подлинных напевов. Но ведь это лишь очень малая (капля в море) часть того, что создано музыкальным гением народа.

Напомнив далее, что советскими фольклористами, особенно в последние годы, найдены сокровища, способные радикально обновить профессиональное сочинительство, Гаврилин обращается к вопросам самой пропаганды народной музыки, которая стала бы предпосылкой новых открытий. Но...

Певцы, едва завоевав первую известность, принимаются стряпать программы, излюбленные публикой, думая этим расположить публику к себе, подобно тому, как старая нянька разжеванным мякишем думает расположить к себе капризное дитя. В концерты инструментальной музыки можно ходить спокойно, как в диетическую столовую, — ничего нового, ничего тревожащего, все известно заранее, без лишней соли, не музыкально-просветительские организации, а какие-то кунсткамеры. В результате — пустые залы: старое надоело, новое — непонятно. По радио и телевидению без конца звучит эстрадная музыка, но музыка более сложных жанров берет реванш тем, что частенько звучит не только без конца, но и без начала и, так сказать, «инкогнито» <...>. Как же после этого не смеяться снисходительно (процент дружественного смеха не исключается) над крестьянами, с их извинениями, поклонами и неумением оборвать музыку на середине, когда имеется такой могучий пример неуважения и неэтичности к музыкальному искусству?

Конечно, бывают очень хорошие музыкальные передачи, исполненные благородной премудрости и *любви* к предмету, но это специальные мероприятия, а повседневный радиотелебыт достаточно убедительно свидетельствует о противоположном.

Гаврилин не без сарказма оценивает музыкальную пропаганду на радио, по телевидению и в такой «странной» ее форме, как «творческий отчет деятелей искусства» в цехе в обеденный перерыв. Он подчеркивает, что «сильная действенность музыки» давно известна, поэтому музыка, звучащая вокруг нас, должна обладать высокими этическими и художественными достоинствами: «Такими достоинствами всегда обладала и обладает прежде всего *классическая народная* музыка, и русская в особенности», — говорит он и добавляет, что, обладая таким богатством, мы плохо распоряжаемся им, так же как и богатством русской церковной музыки. Затем он возвращается к исполнению фольклора:

Многочисленные областные народные хоры, казалось бы, в первую очередь призванные пропагандировать местный фольклор, *либо совсем этого не делают, либо делают явно недостаточно*, вместо классических местных напевов вниманию слушателей предлагаются подделки в ерническом вкусе, в сопровождении баянов и балалаек, да еще с танцами <...>.

Столь типичное для русской классической песенности многоголосие без сопровождения вывелось совершенно. Не может быть никакого сомнения в том, что каждый народный областной хор, равно как и хор

государственного значения (например, хор им. Пятницкого) должны иметь в своем репертуаре *свою* классическую часть, как имеют ее все актеры, певцы, пианисты, балерины и многие науки...

Надо как можно больше записывать на пластинки наиболее выдающихся исполнителей из народа. Надо снимать на киноплёнку и их, чтобы они навсегда остались с нами и с нашими потомками, надо восстанавливать церкви и устраивать в них концертные залы, причем польза двойная — сохраняется памятник старого зодчества и создается храм музыки (с античной акустикой!).

Наконец, он выступает против популяризации классики и народной музыки путем их осовременивания с помощью джазовых ударных установок и т. п.:

Как они обедняют музыку, одевая ее в стандартную униформу, как обедняют представление людей о ней, о себе, о мире человеческих чувств, который бесконечно разнообразен и многокрасочен.

Другие умные головы отыскивают в народной музыке истоки пуантилизма и других новейших стандартных «измов». И действительно, находим сходство, которого на самом деле не больше, чем у грабителя с гардеробщиком, хотя и тот и другой раздевают людей, но с той только разницей, что второй дает номерок, а первый номерка не дает. <...>

<...> Народная музыка свободна от следования любой моде и догме, ей свойственна жизненность и чистота идей, простое и искреннее общение, насущная или наболевшая необходимость высказывания. Этому можно у нее учиться, в этом ее поныне живой смысл, выраженный неповторимо своеобразно.

И нужно очень беречь ее, потому что она одна из самых ярких наших примет: она поможет нам не потеряться, быть узнаваемыми и интересными среди многочисленных народов, населяющих землю, поможет нам внести свою немалую и ценную лепту в сокровищницу мирового искусства [З. 68–71, 73–74].

Высказывания Гаврилина — программны, в них заявлен и положительный идеал, включающий в себя глубокую опору на корневую, народную и церковную музыку. Он осознал это, завершая консерваторию и поступая в аспирантуру. Главное — был найден свой путь и обозначена межа, по одну сторону которой «Немецкая тетрадь», а по другую все более вырисовывавшиеся контуры «Русской тетради» — и конкретного его сочинения, и «русской тетради» в собирательном смысле, ибо таковой можно считать все его последующие работы.

* * *

В июле 1964 года В. А. Гаврилин получил два диплома:



ВЫПИСКА ИЗ ЗАЧЕТНОЙ ВЕДОМОСТИ

1. История КПСС	<i>Хорошо</i>
2. Политическая экономия	<i>Хорошо</i>
3. Диалектический и исторический материализм	<i>Отлично</i>
4. Основы марксистско-ленинской эстетики	<i>Хорошо</i>
5. Основы научного коммунизма	<i>Отлично</i>
6. Сочинение	<i>Хорошо¹</i>
7. Гармония	<i>Отлично</i>
8. Полифония	<i>Отлично</i>
9. Анализ музыкальных произведений	<i>Отлично</i>
10. Инструментовка и анализ партитур	<i>Отлично</i>
11. Чтение и анализ партитур	<i>Отлично</i>
12. Фортепиано	<i>Отлично</i>
13. История зарубежной музыки	<i>Отлично</i>
14. Народное музыкальное творчество	<i>Зачет</i>
15. История русской музыки	<i>Отлично</i>
16. История музыки народов СССР	<i>Хорошо</i>
17. История советской музыки	<i>Хорошо</i>
18. Методика преподавания	<i>Зачет</i>
19. Практика массово-просветительская	<i>Зачет</i>
20. Практика педагогическая	<i>Зачет</i>
21. Иностранный язык	<i>Хорошо</i>
22. Физвоспитание и спорт	<i>Зачет</i>
23. Гражданская оборона	<i>Зачет</i>

ГАВРИЛИН Валерий Александрович
сдал государственные экзамены

по сочинению

ОТЛИЧНО

коллоквиум по теории музыки

ОТЛИЧНО

Ректор консерватории, народный артист СССР, профессор

Серебряков П. А.

Декан теоретико-композиторского факультета, доцент

Тер-Мартirosян Т. Г.

Секретарь

14/VII 1964 г.

г. Ленинград

Регистрационный № 66

¹ О. А. Евлахов остался верен себе!

ВЫПИСКА ИЗ ЗАЧЕТНОЙ ВЕДОМОСТИ

6. Специальность	<i>Зачет</i>
18. Семинар по критике	<i>Зачет</i>
19. Методика преподавания муз.-теоретич. дисциплин	<i>Зачет</i>

ГАВРИЛИН Валерий Александрович
сдал государственные экзамены

по диалектическому и историческому материализму	<i>Отлично</i>
по теории и истории музыки	<i>Отлично</i>
и защитил дипломную работу по специализации народное муз. творчество	<i>Отлично</i>

Ректор консерватории, народный артист СССР, профессор
Серебряков П. А.

Декан теоретико-композиторского факультета, доцент
Тер-Мартиросян Т. Г.

Секретарь
16 июля 1964 г. г. Ленинград Регистрационный № 124¹

* * *

Через 20 лет интерес Гаврилина к фольклору остался прежним, разве что появились какие-то новые нюансы. Свою позицию он определит так:

На теперешнем этапе меня больше всего интересует жизнь современного фольклора. Русский фольклор за многовековую историю обновлялся, складывался заново неоднократно. Погибнуть он не может, могут гибнуть или меняться старые формы. Не может он жить изолированно, без взаимодействия с культурой других народов. Я не разделяю пессимизма фольклористов, страдающих о гибели фольклора XVI–XVIII веков.

¹ В этой выписке из зачетной ведомости приведены только предметы, не совпадающие с выпиской по специальности «композитор».

Народное творчество живет сейчас полной брожения жизнью, оно приняло удар современной цивилизации первым и энергично усваивает новые питательные соки. <...> Именно этот процесс мне и интересен, потому что в нем со всей остротой выражена жизнь, живая жизнь современного человека. Не знаю я новейших историй, бродящих среди людей, нового юмора, сатиры, стихов, писем, самодельных или переделанных песен, способов и сути существования профессиональной музыки в сознании людей — не знаю, как бы смог работать. Для определения фольклорного начала часто важно не то, что рассказывается и поется, а то, ради чего, во имя чего, в утешение чего это делается людьми. Если понять, уловить это — значит, увидеть росток подлинно нового творчества, народного духа, душевного состояния народа [3. 154].

Еще через два года, в 1984-м, Гаврилин сказал в интервью:

<...> Нам надо сейчас очень серьезно подумать о том, как сохранить это искусство в самой деревне. Чтобы родилось новое, должно остаться старое. <...> В том или ином виде старое, лучшее из старого, прорастет новым, только надо, чтобы они там были, эти корни, чтобы все знали эту музыку, чтобы дети ее знали. Мой отец знал все песни своей округи. Он очень любил музыку и многим привил эту любовь, многих обучил. Но ведь и его кто-то обучил... Вот такое обучение должно быть и сейчас в деревне. <...> Мы сейчас много говорим о перестройке деревни, о сознательном отношении к труду. Но ведь настоящего сознания не будет без высокой духовности, настоящей нравственной культуры тоже без этого не будет. А духовная высота — она дается и музыкой, искусством.

<...> Каждый день, когда я выхожу на улицу, я встречаюсь с современным фольклором. Может быть, он не имеет таких организованных, сложившихся, ясных форм, как наш классический фольклор, но фразы, манера общения, манера разговора, манера реагирования, степень реакции — во всем этом я вижу творчество. Фольклор — это передача чувств. Каждое общение, обращение человека друг к другу — это уже передача чувств, значит, это уже творчество, это явление, близкое к искусству. <...> Очень интересует меня стиль поведения и разговор молодых людей. Очень люблю слушать, как и что они поют. Далеко не все мне может понравиться, но, повторяю, для меня это всегда что-то значит. Я всегда ищу: отчего такое, чему это служит, что заменяет? [3. 196–197]

Глава 8

АСПИРАНТУРА. ПЕДАГОГИКА

В. А. Гаврилин

<...> Моя учеба в консерватории уже приближалась к концу, и я должен был поехать по распределению в киргизский город Ош. Остались только выпускные экзамены.

Однако к этому времени я уже нащупал свою дорогу, свой путь в музыке. Из меня стало выплескивать то, что во мне бродило, но до поры до времени было неопределенно и не находило выхода. Словом, кризисный момент уже оставался позади. Но даже если это и было так, диплом-то мне выдадут музыковед, а не композитора! <...> И тут вдруг раздается звонок. <...> Орест Александрович Евлахов! И, представьте, говорит мне: «Мы, Валерий, решили направить вас в аспирантуру по композиции».

Как описать мою радость! И вот уже я на величайшем эмоциональном подъеме сдам экзамены за консерваторию как музыковед и — экстерном — как композитор. А затем сдам еще один — уже в аспирантуру! А принимал их, между прочим, сам Дмитрий Дмитриевич Шостакович... Почему же все-таки я пошел учиться не к нему, а к Оресту Александровичу? Да потому, что испугался, наверное. Это я сейчас хорошо понимаю. А тогда... Однако, как бы там ни было, в аспирантуру я поступил, и уже через месяц родилась у меня «Русская тетрадь» <...> [3. 379].

Г. Г. Белов

<...> В аспирантуру Валерия приняли, но, к моему удивлению, он подал заявление не к Шостаковичу, а к О. А. Евлахову <...>. Он объяснил мне, что здесь было несколько причин. Одна из них: вряд ли он всегда сможет к точно намеченной дате приезда Дмитрия Дмитриевича <...> написать какое-то обязательное число страниц. Для него <...> процесс сочинения музыки очень непредсказуем, и придерживаться такого регламента, что раз в месяц (а то и два раза) нужно отчитаться демонстрацией какой-то музыки, для него неприемлемо. А Орест Александрович уже знает об этом, и <...> общаться с ним творчески будет проще. Я думаю, что другой причиной, о которой мне мой друг умалчал, стало то, что к этому времени уже вполне сформировались его оригинальные творческие установки, а они в чем-то противоречили школе Шостаковича. Автор «Русской тетради» представлял себе иные горизонты своего творчества и, боготворя Дмитрия Дмитриевича, боялся его разочаровать [9. 83–84].

В. А. Гаврилин

<...> Сразу после окончания консерватории, написав первые вещи, я <...> скажу откровенно, растерялся. Работать в жанрах традиционных, например симфонии или сонаты, расхотелось. Я увидел свой путь, прежде всего, в том, чтобы говорить со слушателем понятным для него языком, пытаться выразить различные оттенки состояния человека. Я стал писать музыку как бы вне жанров — получались фрагменты, кусочки, наброски, но каждый передавал, скажем, грусть или веселье, ярость, азарт... Если проводить параллель с литературой — как бы дневник лирического героя. В то время и понял, что хочу связать свою музыку с литературой [3. 290].

Напрашивается параллель с его любимым А. П. Чеховым, которого тоже уговаривали писать роман, а у него в лучшем случае были «сюжеты для небольшого рассказа», редко — для повести... Так и Гаврилин держался раз и навсегда выбранного пути. Не будь этого, не появились бы «Военные письма», «Вечерок», не встретились бы они с Чеховым в таком шедевре, как телебалет «Анюта».

Теперь-то понятно, что это были хранящие тепло рук, земли и домашнего очага «кирпичики», из них и будет воздвигаться грандиозный собор гаврилиных «Перезвонов». Так начался путь, который ему суждено было пройти в искусстве и который он изо дня в день, а нередко и в ночь одолевал с упорством крестьянина-труженика. И это было началом полемики длиною в жизнь с кумиром, великим Шостаковичем, и громадой музыкальной традиции за его плечами. Но Гаврилин уже понимал, что, двинувшись за этой традицией, он оказался бы далеко от родных мест и основ простой жизни. Можно вспомнить и китайскую пословицу: «Идущий по мощеной дороге не оставляет следа».

Н. Е. Гаврилина рассказала, что аспирантуру Валерий не закончил, так как много болел, а еще он ей говорил — аспирантура мало что ему дает...

* * *

В обоих дипломах Гаврилина есть зачеты по «методике преподавания». Изучал он ее не зря — десять лет он преподавал композицию в Музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова — с 1964 по

1973 год, в его классе занималось девять студентов, двое из них стали членами Союза композиторов.

Вспоминает В. П. Александрова:

Его у нас в училище все обожали — смотрели на него буквально как на святого. А тут вдруг — идет этот святой по коридору и что-то жует: он всегда что-то жевал на ходу, даже поесть было некогда. А потом как засядет в класс, так до самого вечера. Мы все недоумевали: зачем этому гению на нас свое драгоценное время тратить? И при этом скромнейший был человек, даже представить себе трудно.

Тогда его у нас много исполняли — в студенческих программах.

[Авторские концерты. Концерты класса. Его замечания исполнителям и проч.]

Один из первых учеников — Николай Лебедев (учился в 1965–1969 гг., консерваторию окончил у Евлахова), последний — Арнольд Неволович (1969–1973).

Н. С. Лебедев

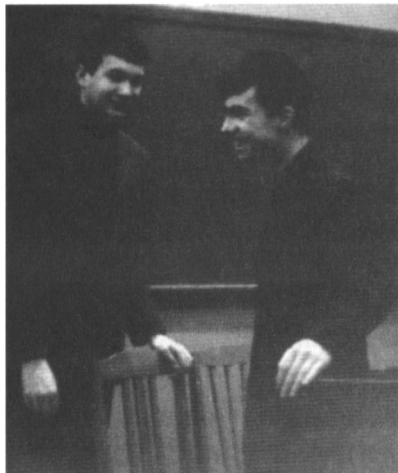
Преподавателем Гаврилин был, в силу своей чрезвычайной одаренности, замечательным. Все в нем излучало талант. Щедро импровизируя, он мог превратить жалкий эскиз в великолепный материал для сочинения. Это очень развивало фантазию учеников, ведь обычно творческий полет тормозится отсутствием мастерства. Талант его был поистине заразительным. Он умел передать часть энергии, и это было очень ощутимо: после общения с ним работалось как-то яростно, появлялась одержимость, нечто вроде творческого фанатизма.

Надо сказать, что Валерий Александрович очень строго относился к своим ученикам <...>. Им была создана своего рода потогонная система, которая позволяла ученику максимально мобилизоваться. Работать надо было фактически, по требованию Валерия Александровича, все свободное время, исключая короткий сон <...>. На все остальные предметы времени фактически не отводилось, и только очень способный и хорошо подготовленный человек мог успевать по другим музыкальным предметам [9. 157–158].



С учеником Сергеем Быковским.
Публикуется впервые

А. А. Неволович



Ученики Андрей Терёшин (слева)
и Арнольд Неволович.
Публикуется впервые

Впервые я встретился с Валерием Александровичем на вступительном экзамене по композиции <...>. Помню, как, сильно волнуясь при показе своих наивных, незрелых фортепианных миниатюр и романсов, я чувствовал поддержку В. А. Гаврилина, выраженную в его доброй, мягкой улыбке. В этих моих первых опусах всюду мелодия была на первом плане, что, видимо, было для Валерия Александровича показательным, и он меня взял к себе в класс. <...> С уверенностью могу я сейчас сказать, что общение с этим человеком, обучение в его классе имело для меня судьбоносную роль. Именно он вселил в меня веру в то, что я могу и должен стать композитором, что этот путь выбран мной не случайно. При том что я не могу недооценивать занятия в классе композиции в консерватории у С. М. Слонимского (по рекоменда-

ции Валерия Александровича я и поступил к нему в класс) <...> все же думаю, что, не встретясь я тогда с Гаврилиным, просто не состоялся бы как композитор.

<...> Обычно мы <...> в классе слушали и обсуждали сочинения друг друга. Обсуждения эти проходили очень доброжелательно, касались и конкретных вещей, связанных с формой, гармонией, ритмами и т. п., а также затрагивались общеэстетические проблемы.

Если кто-нибудь из учеников приносил ему нечто в авангардной манере, Валерий Александрович говорил, как правило, что в этом мало что понимает и ему это неинтересно.

Как-то Клава Бахарева <...> принесла на урок вокальную композицию в додекафонной манере, где партия одного голоса была записана в диапазоне от большой октавы до третьей. <...> Гаврилин, как обычно сидевший с «беломориной» в зубах, без тени улыбки произнес: «Клава, так сказать, где вы такое видели?» Та резко отпарировала: «У Шопенхауза». Мы еле сдерживались от душившего нас смеха, а Валерий Александрович, сохранявший абсолютную невозмутимость, в ответ спросил: «Это что, нечто среднее между Шопеном и бароном Мюнхгаузеном?» Тогда уже все засмеялись. Имелся в виду, естественно, Штокхаузен. На уроках Гаврилин часто для подтверждения своих слов наигрывал на рояле фрагменты различных классических и современных

произведений, напевая про себя с закрытыми глазами, что ему, видимо, помогало. <...>

Запомнилось мне из уроков Валерия Александровича *allegretto* из 5-й симфонии Шостаковича, большой фрагмент которого он играл наизусть. Акцент он делал на очень выразительном *solo* скрипки. <...>

<...> Его поддержка всегда меня окрыляла. После написания мной за три недели струнного квартета он сказал мне вполне серьезно, что завидует моим темпам, что ему так быстро писать не удастся. <...>

Все ученики относились к нему с величайшим пиететом. Однако он неоднократно повторял, что он плохой педагог. Видимо, это было связано с тем, что в консерватории к нему относились довольно сдержанно и его учеников принимали неохотно [9. 163–166].

А. Н. Михайлов

<...> С волнением я начал играть свою музыку Валерию Александровичу. Внимательно послушав, он сказал, что работать предстоит очень много, но будем заниматься.

<...> Гаврилин обладал редким трудолюбием, чего требовал и от своих учеников (я, будучи в Доме творчества композиторов в Репино, был свидетелем его непрерывной 15–16-часовой работы в день, причем иногда над одним или несколькими тактами работа длилась часами).

<...> Наш классный час скорее был похож на коллегиальную встречу <...>. Обычно на уроке присутствовал весь класс, и каждый имел право голоса и оценки сочинения своего коллеги.

Урок, как правило, продолжался без учета времени и пространства, потому что неуемная фантазия Валерия Александровича уносила нас от страниц неумелой ученической партитуры к высотам гения Шуберта, горячо любимого Гаврилиным, музыку которого, как и многих других композиторов, мой учитель помнил наизусть и играл великолепно, к поэзии Гейне, к философии Ницше и другим высотам духовного совершенства человечества. <...>

Основой педагогической системы Гаврилина были опора на жанровость и исконно русские истоки, в частности на народную песню. Валерий Александрович хорошо знал и постоянно изучал русский (да и не только русский) фольклор <...>. Эту свою любовь и знания он и пытался передать своим ученикам.

Уроки Гаврилина всегда были полны неожиданностей. Иногда он давал нам задание прямо на уроке написать обработку любимейшей русской песни, иногда мы анализировали классику, в частности, помню разбор сонат Гайдна — композитора, технику которого он высоко ценил, иногда мы просто работали над своими сочинениями. Он был

всесторонне эрудированным человеком и заставлял нас знакомиться не только с музыкальной культурой, но и с другими видами искусств: живописью, театром и др.

Будучи по натуре обаятельным, скромным и очень деликатным человеком, Валерий Александрович никогда не навязывал никому своего мнения — он обычно говорил о музыкальной грамотности и профессионализме, которого он добивался и от нас, своих учеников [9. 171–173].

Глава 9

«РУССКАЯ ТЕТРАДЬ»

Время «Русской тетради»

«Русская тетрадь» принесла Гаврилину всемирную известность, стала манифестом нового этапа развития его самобытного таланта. При этом цикл органично продолжил и развил существенные завоевания композитора: романтическую тему крушения надежд «Немецкой тетради», идею почти бессюжетного, свободного строения цикла и идею вокального театра — театра одного певца-актера. Родство «тетрадей», написанных на стихи Гейне и на слова русских народных песен, было уже в выборе текстов, что задолго до Гаврилина отметил отец Павел Флоренский:

<...> Шутливое в глубоком и глубокое в шутливом придают частушке дразнящую и задорную прелесть, постоянно напоминающую гейневскую музу. Как и у Гейне, в глубине частушки порою нетрудно разглядеть слезы и боль разбитого сердца; однако, как и у Поэта, так и у народа, эти слезы и боль показаны более легкими, чем на самом деле [62. 8].

«Русская тетрадь» отвечала контексту второй «оттепели», «военной» и «деревенской» прозе, «новой фольклорной волне» и, как явление самобытное, вызывала споры. Можно ли сейчас ограничиться сказанным в те годы? Обмолвки в публикациях позволяют судить о целом пласте нерассмотренного, но уже было очевидно: Гаврилин как бы ненароком одолел сложившиеся штампы, гласные и негласные запреты, взяв русскую тему и русскую, а не советскую интона-

ционную основу¹, уйдя от примет времени и «светлого будущего». Вспомним, что сразу вслед за «Русской тетрадью» созданы «Курские песни» Г. Свиридова (1966) и «Плачи» на русские народные тексты Э. Денисова (1966). Используя тюремные песни, Свиридов упрятал свободомыслие за региональным названием и многозначными, как бы нейтральными образами. Более прямолинейные «Плачи» были тут же изъяты из «обихода». Гаврилина тоже многие «не одобрили», но наступала новая эпоха...

В 63-м появились XIII симфония Шостаковича с «Бабьим яром» и повесть А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», в 64-м — встреченная не очень благосклонно, как мало уместное обращение к прошлому, «Деревянная Русь» Свиридова. 1965 год: вышла книга Н. Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство», И. С. Козловский с капеллой А. А. Юрлова спел четыре части из «Всенощной» С. В. Рахманинова — началось подспудное, медленное возрождение духовной музыки [65].

Но были и баталии, развернувшиеся вокруг «деревенской» прозы, близкой самому духу гаврилинского цикла. Так подвергли разгрому «Вокруг да около» Ф. А. Абрамова: повесть якобы смакует недостатки. Тон критики поостыл как раз в год создания «Русской тетради»; Г. А. Бровман написал: «<...> Тревога таких писателей, как Ф. Абрамов, была основательной, а размышления их, при всей спорности конкретных решений, были проникнуты партийной заботой об укреплении колхозов» [66. 112]. Но роман «Две зимы и три лета» уже в 1968 году «Огонек» и «Литературная Россия» встретили по-прежнему: «Никаких — ни художественных, ни публицистических — попыток взглянуть на жизнь и быт деревни первых послевоенных лет с общегосударственных позиций в романе нет» [Цит. по: 67. 5].

Нет «общегосударственных позиций» и в «Русской тетради». Композитору было проще: во-первых, писатели-«деревенщики» уже проторили путь; во-вторых, проснувшийся тогда снисходительно-внимательный интерес к фольклору, подобно растревоженной птице, уводил преследователей от гнездовья, в-третьих, в музыке

¹ Споры о ней развернулись чуть позже, в начале 70-х годов [См.: 63; 64].

относительно легко упрятать сокровенное в потаенные кладовые... Хотя ясно, что страдательно-трагическая доминанта цикла, да и сама возможность трагедии осуждались в закулисных дебатах; об этом обмолвился М. Г. Бялик¹. По-видимому, вызывало немалое возражение отсутствие трудового порыва, общественно-социального фона — без него таким, как завклуб Огурцов из «Карнавальная ночь», немыслим был даже лирический романс. Эти непонимание и осуждение сегодня забыты, так как практически миновали большую прессу.

О цикле писали, но разговор шел, как правило, об отдельных элементах: использовании ранее не привлекавших внимания композиторов жанров народной музыки, музыкальном языке, особенностях драматургии, соотношении голоса и фортепиано, писали об иносказательности народно-поэтического мышления, о полифоничности словесно-музыкальных образов. Гаврилин, как мы помним, считал, что «профессионалы мыслят по клеточкам»; и тут исследование шло по той же квадратно-гнездовой методе, вскрывавшей лишь отдельные пласты сочинения. Вспомнив другие слова Гаврилина: «Настоящее изучение — это проникновение в живую душу народа» [3. 295], признаем, что живая душа не разлагается на клеточки — ритм, лад, гармонию, слова и музыку, ибо в ней сходится все: духовное и телесное, история и современность, да и стиль жизни, мышления в деревне совсем иные, чем в городе.

В качестве примера профессионального анализа — большая цитата из статьи откликнувшегося одним из первых серьезного музыковеда А. Н. Сохора:

Три сферы жизненных явлений отражены в «Русской тетради», три внутренних темы переплетаются в ней. Одна — окружающий мир: пейзаж и быт. Другая — страсть и нежность любящей девушки, основной героини произведения. Третья — ее печаль, тоска, гибель ее любви, что означает ее собственную гибель. Жизнь — любовь — смерть...

¹ «...Приходилось слышать мнение, что Гаврилин слишком поглощен людским страданием, что равновесие между светлыми тонами и сумрачными у него нарушено в пользу последних» [59. 8].

Все три темы намечены уже в первой части цикла, его своеобразном прологе — «Над рекой стоит калина». В двух «Страдальных» (№ 2 и 3) с нарастающей силой звучит мотив любви. Но в «Зиме» (№ 4) происходит «срыв», впервые встает страшная угроза одиночества. Это — первая вершина цикла, одна из его трагических кульминаций.

Далее героиня пытается забыться, убедить себя и других в естественности своего веселья («Сею-вею» и «Дело было»). Однако седьмая часть («Страдания») знаменует новую трагическую вершину, новый и на этот раз окончательный перелом. Произошла самая большая и невозвратимая утрата: потеряна вера в милого. Все рухнуло, надежды больше нет, замкнулся второй круг. Последняя, восьмая, песня «В прекраснейшем месяце мае» — это эпилог, прощание с любовью и с самой жизнью.

Драматургия вокального цикла — проблема, по существу еще не разработанная в музыкознании <...>. Трудно поэтому оценивать то, что сделано в этом смысле Гаврилиным. Но бесспорно, что в «Русской тетради» «концентрическое» построение цикла (с двумя кругами и двумя кульминациями) на основе внутреннего сюжета (судьба любви) оказалось удачным. Одно лишь вызывает сомнение: во второй половине произведения возникает ощущение затянутости, и не потому ли, что пятая и шестая песни, в общем, близки по мысли и образу? Такое сходство соседних частей было допустимо в первом круге (№ 2 и 3), но не все, что хорошо однажды, может быть повторено...

Главная тема цикла — любовь — постоянно ассоциируется в народно-песенных текстах с цветами. Это и калина с малиной (№ 1), и розы — «цветочки алые», что растут в саду (№ 3), и просто цветики, «цветочки-стебелечки», сад, цветущий луг (№ 5, 7, 8). В музыке любовь тоже показана как щедрое цветение жизненных сил. Чувство выражено сначала в общепринятой, так сказать, объективной форме частушки с бойкими, лихими вскриками и скольженьями голоса (№ 2, «Страдальная») [35. 24].

Ассоциация «цветы — любовь» справедлива, за ней — целый пласт народного образного мышления. Но в «Русской тетради» не сорванный на даче букет или рассортированный гербарий, цветы здесь не просто красивые, а значимые: они белые и алые (уже символы!), они цветут, их срывают, из них вырастают ягодки и яблоки... Считая цикл монологом героини, Сохор рассматривает лишь верхний слой символов. Но «Русская тетрадь» — театр с многофигурной композицией. Покажем это, обратившись к содержанию цикла и к определяющей в нем все женской сущности.

Женская сущность цикла и его героиня

«Русская тетрадь» ошеломила всех истинной народностью речи и мышления автора, ее фольклорные истоки не вызывали сомнения, но исследователи (например, И. И. Земцовский) с удивлением отмечали, что подлинные народные песни или темы в этом сочинении не использованы. А их и не должно было быть! Народная яркость «Русской тетради» как бы скрыла, что это сложный конгломерат современной деревенской звуковой ауры, созданный композитором. В нем подлинность, прежде всего, народного языка — не того, что зафиксирован в словарях, а живого, подлинность времени, в котором смешаны старинные напевы, новая, симпровизированная на кругу городская частушка, чудом уцелевшие в разрухе библейские «адские яблочки», услышанный по радио жестокий романс. Все это звучит на театральных подмостках «Русской тетради» в насыщенной речи героини и в «чужих» голосах, вырисовывая историю любви и смерти, картины природы и быта и, главное, картину послевоенной деревни, какую знал с детства композитор. И неудивительно, что героиня не говорит про отца или деда, а лишь о девчоночках, о матери, пытающейся образумить порывы юного чувства, — для него нет ничего и никого иного, поскольку на множество невест один парень, его так боязно потерять...

Женская суть, придя на смену мужской сути «Немецкой тетради», станет значимой для многих сочинений Гаврилина. И интересный драматургический ход не придуман — это жизнь, которую он знал лучше всего:

С самого детства, сколько себя помню, я видел мир, отраженный в женщинах. Военная деревня — это женщины, детский дом — это женщины, матери без сыновей, жены без мужей, сестры без братьев. Благодаря им я выжил, стал таким, какой есть, и долго еще смотрел на мир их глазами, через их заботы, слезы, труд. Меня поражало и поражает терпение, с каким они несут свою ношу, которую нам, мужчинам, может быть, и не стащить... [З. 145–146]

А еще он сказал корреспонденту, назвавшему его художником из тех, кто «ранен женской долей» (Б. Пастернак): «<...> Совершен-

но правильно. Это бесконечная тема. Я думаю, что в русском искусстве вообще тема женщины — тема ведущая» [3. 173].

Женская суть «Русской тетради» не только в подтекстах и символике, это и женский вариант романтической темы недостижимости идеала и крушения надежд, это и конкретная трагедия героини, потерявшей возлюбленного, и обобщение истории и женской сути страны. Мир деревни целостен, и потому органически спаяны названные Сохором три сферы, отраженные в цикле. В городе их легче разграничить, но для крестьянской девушки пейзаж и быт не отделены от чувств, ее печаль и тоска продолжены в явлениях природы, предстают живыми существами.

Место действия цикла — современная деревня. Горожанин в трудную пору заползает в нору, отлеживается, в деревне все переживает на людях. На миру происходят и события «Русской тетради», она соборна, многолюдна. Отсюда театральность — обилие «чужих» слов, массовых сцен, персонажей. При этом реальный диалог сменяется воображаемым, рассказ об увиденном — репликами других персонажей, бессознательно повторяемыми навязчивыми словоформулами и фрагментами то ли по радио, то ли на старинном граммофоне слышанных мелодий¹. Открытая окружающему миру героиня беседует не только с милым, матушкой, подружками, но и с природой, с чувствами. *Зима, цветы, тоска* — одухотворенные, равноправные участники событий, свидетели ее судьбы. Более того, зима здесь, как справедливо отметил С. М. Волков, не обязательно время года, а скорее синоним студящего душу холода, синоним враждебности («Холодно мне» и тут же — «Девки идут, цветы несут») [22. 81].

Для понимания трагичности судьбы девушки важно знать, что исходным толчком для создания цикла послужила смерть юноши:

Как-то мне рассказали, что в одной из ленинградских школ умер от болезни десятиклассник, красивый, умный парень, которого все очень любили. <...> Умер, многого не узнав, не увидев, не полюбив. А, наверное, есть где-то и девушка, которая бы его полюбила, будь он жив.

¹ [Иносказания, замена собственной речи на ассоциативные тексты.]

И я решил написать о несостоявшейся любви от лица этой девушки, хотел написать поэму о любви и смерти [3. 43]¹.

Как обычно у Гаврилина, в ходе работы сюжетная канва заметно изменилась и усложнилась, но при всей витиеватости прочитывается вполне отчетливо.

Музыкально-поэтическая драматургия. Начало камерно-вокального театра

В отличие от порой высказываемого мнения, № 1 («Над рекой стоит калина») не просто пролог, а сразу завязка конфликта на самом высоком уровне — добра и зла, нравственных запретов и силы желания, любви и смерти. Начинается все с реки — реки жизни, и сразу возникает проблема выбора берега: на одном — калина, на другом — малина, первая — горькая, символ девственности, вторая — сладкая, символ запретной «сладкой жизни» (вариант «адских яблок» из № 4.) Пейзаж полон внутреннего смысла, чреват драмой, наполнен сладостным томлением. Поэтому и решение однозначно: «ох, тошно, ох, худо мне» сменяется на «в малине буду ждать парня».

О том, что произошло между № 1 и № 2, легко догадаться, ибо переживанию этого сокровенного русского варианта «Однажды в Валентинов день...» из «Трех песен Офелии» («вернулась домой уже не девушка она») — в полугаллюцинациях-воспоминаниях по горячим следам и по прошествии времени — посвящен весь цикл: мысль героини все время возвращается к тому, что «зорю видно», к сорванным розам, к испробованным «яблокам адским», к тоске-кручине... Композитора-драматурга привлекает не процесс ухаживания, а первая, решающая встреча и возможное развитие событий.

¹ Скончавшийся от болезни Руслан Пармёнов (1944–1962) учился в школе-интернате, куда после замужества перешла Н. Е. Гаврилина. Композитор принял его смерть близко к сердцу, ибо в судьбе юноши были прямые параллели с его собственной: Руслан — вологжанин с безотцовщиной и тяжелым детством, в 1953 г. приехал в Ленинград, жил в интернате. В авторской рукописи цикл посвящен его памяти, в 1-м издании «Русской тетради» это опущено редактурой; восстановлено в издании 2000 г. (сведения получены от Н. Е. Гаврилиной).

№ 2 («Страдальная») — «массовая сцена». Рассказ героини до-вольно откровенен:

Говорила, что не надо,
Говорила: «Погоди». А...
Мил друг уехал далеко,
На сердце рана глубоко.
Да ой, да как мне быть, девочки?

О музыке № 3 («Страдальная») А. Н. Сохор пишет:

Рядом со страстной или нежной речитацией появляется пение, у рояля звучат прозрачные, хрупкие наигрыши (они образуют линию, метрически совершенно независимую от голоса). Возникает чудесный, поэтический «автопортрет» девушки [35. 24].

Но и из контрастов в музыке, и из текста вытекает, что здесь мы слышим не только героиню, но и как бы ее собеседников — милого и мать. А рефреном, который вклинивается поперек всех разговоров, является образ реальной вечерней зори, когда ей пора спешить до-мой, он же и образ вневременного света любви, которым озарены ее чувства.

Ах, милый мой, пусти домой!	
Пусти домой, смотри в окно:	<i>зорю видно</i>
Ужо проснется мать и бу...	<i>зорю видно</i>
И будет спрашивать, где я.	
«А где...	<i>зорю видно</i>
А где была, шальная дочь,	
А где ты шлялась эту ночь?» —	<i>зорю видно</i>
«В саду была, в саду...	<i>зорю видно</i>
Цветы рвала, цветы рвала,	<i>зорю видно</i>
Тебе, мать, розы принесла, цветочки алые,	
А что на сердце у меня, от них узнала я.	
А что на сердце у меня, да мука сладкая —	
Любовь твоя, мой миленький». <...> ¹	

¹ [Перебивки и словостыки.]

Текст таков, что в пору расписывать ремарки, как в драме: «обращается к милому», «слышит голос матери», «про себя», а к словам «зрю видно» — «произносит, внутренне расцветая». И через все, сначала вместе с мотивом начинающейся зари, а потом уже и ему вослед, проходит мотив сорванных цветов, алых роз, которые принесены в дар любимому и от которых «на сердце мука сладкая».

Ярким контрастом этому свету и упоению звучит начало № 4 («Зима»):

Ой, зима, зима моя,
Зима морозная.
Ты не трожь меня,
Я боюсь тебя, зима!

После воспоминаний о лучшем времени («Я тоску свою свела в зелен сад / И на толстый сук там повесила») вернулся мотив тоски, зимы, стужи... Здесь также народная сцены, сопереживающий хор.

В № 5 («Сею-вею») снова мотив цветочка (еще не сорванного, возможно, вспоминая первую встречу) — я его растила, садила, поливала...¹

М. Г. Бялик

Тихо покачиваются аккорды у фортепиано — фон для безобидного, игривого девичьего напева «Сею-вею, молоденька, я цветиков маленько <...>». И мелодия, и ее сопровождение основаны на мягко повторяющихся оборотах. Следующая строфа исполняется на тон выше, третья — еще на тон, также и четвертая. <...> Поднимаясь на более высокий уровень, мелодические и ритмические повторы звучат все тревожнее, все навязчивее. И вдруг врывается и с каким-то исступленным упрямством начинает утверждать себя новая мелодия, разудалая, залихватская: «А я красивая така! Приедут завтра ямщики... <...>» Эту мелодию тоже сопровождают повторяющиеся аккорды, но в них и следа не осталось от былой спокойной неподвижности — теперь это настойчивость одержимого страстью человека. И страстью горькой, печальной. Здесь в музыке тоже — постепенные смены тональных уровней, но после

¹ К сожалению, АТ не завершил анализ драматургического и музыкального строения «Русской тетради». Чтобы отчасти заполнить пробел, мы включили сюда из «заготовок» АТ анализ № 5 М. Г. Бялика, размышление А. Н. Сохора о втором круге песен и краткий рассказ о драматургии цикла самого В. А. Гаврилина. — *Прим. ред.-сост.*

«блужданий» тема оказывается в исходном положении, у «порога», от которого хотела уйти. «А я красивая така...» — возбужденно и как будто радостно поет девушка. Но только человеку с глухим сердцем может показаться, что это необычайное оживление — от избытка счастья. Чуткий же ощутит, что счастья нет, что мучительно хочется его достичь, хочется обмануть себя призраком радости. И когда внезапно этот призрак исчезает и звучание неожиданно спадает, остается один лишь горький-прегорький голос, и он причитает: «<...> Так, ах, что мне, девчонке, боязно гулять». И как скорбное воспоминание — у рояля болезненно искаженный печальный мотив...

<...> Героиня поет о радостной доле, удаче, а музыка словно отрицает все. Но противоречие не только между стихами и музыкой. «Двулик» и самый музыкальный образ: пляс отчаяния, с его внешней оживленностью, и — внутренним надломом [59. 7].

№ 6. («Дело было»). Завязка дана уже с самого начала как сосуществование и противопоставление горького (калина) и сладкого (малина). Девушка, несмотря на предостережения, выбирает, по-видимому, малину.

А. Н. Сохор

Во втором круге песен (№ 5, 6 и 7) трагизм углубляется. Словно бы отходя на время от лирики, Гаврилин дает подряд две части, основанные на народно-танцевальных жанрах (хоровод, пляска). Но это отстранение мнимое. Веселье тут такое, как в «Гопаке» Мусоргского или в «Песне о нужде» из еврейского цикла Д. Шостаковича, — только чтобы скрыть горечь, обиду, накапливающие слезы. Однажды, в песне «Дело было», они все же прорываются наружу (речитация в духе «страданий»: «Горько плачет и рыдает красавица...»). А в седьмой части («Страдания») возвращаются и долгие причитания-жалобы, и распевы (на этот раз по многу тактов без сопровождения), и частушечные наигрыши, которые перебиваются теперь чисто разговорными фразами: «Правда ли это, мой миленький?..» Этот безыскусный прием производит — именно в силу своей простоты — сильнейшее впечатление. Заканчивается же часть длинной речитацией без аккомпанеента с горестным заключением [35. 25–26].

В. А. Гаврилин

За внешне спокойной песней о первом свидании (но и в ней уже есть предчувствие тоски: «Буду ждать парня, ждать парня, ждать») — идет будто бы частушка, игровая попевка «Что, девчоночки, стоите?» — в ней как бы мимоходом проскальзывают слова: «Он уехал далеко»... Еще неясно, что разговор идет о смерти любимого человека. Потом

опять воспоминание о свидании. Реально ощутимая тоска перемежается с галлюцинациями. «Я жена, жена мужняя!» — поет героиня, поет упрямо, как бы уговаривая себя... И вдруг сентиментальный романс, и она видит себя в саду, а навстречу «девки идут, цветы несут» (это зимой-то!), и рядом, как рефрен, навязчивая идея «холодно, холодно мне»... «Я жена, жена мужняя!» — уже торжественно, гордо возглашает героиня в заключительной песне «В прекраснейшем месяце мае». И только в эту минуту ударяет похоронный колокол... Вот так и построена «Русская тетрадь» [З. 43].

И это написано в пору соцреализма!

Существенная черта вокальных сочинений Гаврилина и его театра — новое отношение к слову, корнями уходившего в народную культуру, и было одним из возвращенных к жизни явлений, что составили «новую фольклорную волну». После многих лет начавшегося в сталинскую эпоху господства слова, ориентированного на безапелляционную одноплановость руководящего доклада [См.: 68. 29], началось возрождение слова интонируемого, игрового, вибрирующего произносимыми и подразумеваемыми смыслами, несущего огромный пласт паралингвистических, контекстных и ситуативных значений. Возрождалась живая игра слов, свободная игра мыслей свободного человека...

Жанр

Театральность «Русской тетради» — очевидна. Об этом писали, но никто не входил в обсуждение жанра сочинения: брали как данность «вокальный цикл», ограничиваясь указанием на разнообразие его песенных жанров — страдания, частушки, жестокий романс, то есть смешение старых и новых жанров... Отметим еще, что театральность концертных сочинений Гаврилина значительно выше и разнообразнее, чем собственно театральных, где музыка, участвуя в синтезе искусств, более функциональна. В концертных жанрах у автора бóльшая, почти неограниченная свобода.

Жанр, по М. М. Бахтину, это определенный взгляд на мир, один жанр видит мир иначе, чем другой. Когда автор идет не от жанровых

канонов, а от желания запечатлеть полноту жизни, он решает проблеме расширения спектра традиционных жанров. Обретение жанровой свободы приводит Гаврилина к наиболее широким и свободным жанровым образованиям (сверх- или метажанр), таким как *действие*, *мистерия*, или создает новые, к примеру, *хоровую симфонию-действие*. Благодаря полной жанровой свободе изначально выбранный жанр легко модифицируется — так будет со «Скоморохами», «Военными письмами». Гаврилин и сам говорил об этом:

Нам нужно думать о выработке таких художественных форм и жанров, которые сделали бы притягательным для самого широкого слушателя все богатство достижений музыкального мышления прошлого и настоящего. Идти здесь, вероятно, нужно через слово, через действие. Ведь восприятие музыки у непрофессионалов начинается с образования подсознательного ассоциативного ряда в его связи с «программой памяти», и если мы можем достичь этого при помощи прямых, так сказать, непосредственных ассоциаций, то пренебрегать этим не следует [3. 34].

[Рубцов об оперных жанрах, Гаврилин: «Мой жанр — вероятно, опера». А почему не «моноопера»? «Русская тетрадь» могла бы получить это жанровое обозначение.]

Говоря о жанровом разнообразии цикла, нельзя уйти от вопроса о «жестокоем романсе» и правомерности включения его в деревенский фольклор.

В. А. Гаврилин

Предельное обнажение чувств было необходимо в «Русской тетради», равно как и непосредственность в выражении эмоций, какими бы смешными или глупыми они на первый взгляд ни показались. Отсюда и композиция цикла, и прием-воспоминание, и смешение реального и ирреального в рассказе героини, и даже ее бред — как в «жестокоем романсе» [3. 42–43].

<...> Однажды в экспедиции по Ленинградской области произошел со мной удивительный случай, который не только озарил меня, но, я считаю, даже вывел в композиторы.

В то время я интересовался так называемыми «жестокими романсами», наподобие «Хасбулат удалой...», в общем-то убогих по музыке и тексту. Они перенесены в деревню из города непонятно каким ветром.

И вот оказывается, что здесь и они обретают свой смысл, свое назначение. Помню, когда женщины пропели нам все обрядовые, все грустные и веселые народные песни, вдруг говорят: а теперь послушайте нашу любимую. И запели романс «Сижу, на рояле играю...» И вот, глядя на них, слушая их, этих тружениц с загруbevшими от работы руками, всю жизнь проживших в деревне, я почувствовал, что значит для них эта песня. Она была их мечтой о несбыточном, призрачном, даже непонятном, но прекрасном. Но увидеть душу, которую обрел романс в их исполнении, я мог только здесь, в этой деревне, среди этой природы. В ресторане да в филармонии это звучало бы пошло [З. 295].

При анализе музыки обязательно учитывать изначальный подход самого композитора:

Мне очень понравились слова Швейцера [*что Свиридов слышит тишину между словами А. А. Блока. — АТ.*]¹ и вот почему. «Русская тетрадь»... В ней, я считаю, я нашел себя как композитор со своей темой и понял самое главное для себя: как нужно писать музыку. Как сказал Швейцер: музыка между словами. А также понял: нужно писать музыку не о том, что видел или слышал, а о том, что стоит за тем, что ты видишь или что ты слышишь. Тогда получится музыка, тогда получится сочинение [З. 173].

Признание

Г. Г. Белов

Хорошо помню первое (для автора, очевидно, пробное) исполнение четырех фрагментов «Русской тетради» весной 1965 года в Малом зале консерватории им. А. К. Глазунова. Пела Надежда Юренева (в то время большой друг новой музыки и ленинградских молодых композиторов). Как это было ошеломляюще по свежести стиля, мощности темперамента, новизне певческих приемов, яркости колорита! Зал взорвался аплодисментами. Вероятно, то был первый крупный публичный успех Гаврилина. Затем состоялось прослушивание «Русской тетради» целиком — на Правлении ЛО Союза композиторов, где впервые обозначились сторонники и противники его творчества. А в декабре этого же года — демонстрация цикла в Москве на Декаде ленинградской музыки: так началась слава Гаврилина [9. 84–85].

¹ См.: Швейцер М. А. [О Г. В. Свиридове // Книга о Свиридове. М., 1983. С. 53].

СРЕДА 27 ОКТЯБРЯ 1965 г. ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ФИЛАРМОНИЯ МАЛЫЙ ЗАЛ им. М. И. ГЛИНКИ СРЕДА 27 ОКТЯБРЯ 1965 г.

1-й КОНЦЕРТ ДЕСЯТОГО АБОНЕМЕНТА

НАДЕЖДА ЮРЕНЕВА

И ТАКЖЕ ПРОГРАММА И ТАКЖЕ

В. ГАВРИЛИН — Вокальный цикл «Русская тетрадь»

Над рекой стоит калина
Страдальца
Зима
Скоро-о-о-о
Дале было
Страдания
В прощальном восторге мое
(Звучит мелодия песни, Звучит хор)

ФРАНЦУЗСКАЯ МУЗЫКА

ВЕНЕРЕН — Менуэт Мартини
МАРТИНИ — Сказы Марк Стюарт
КАМПРА — Штырек
РАШО — Соловей
ЛЮЛЛИ — Налево
ВЕНЕРЕН — Бертранетта
ЛАЛО — Британская песня
ДЮПАРН — Вадокс
Гуртукан — Песня
ФОРЗ — Нильбел
ИЗУАР — Дрих на нечетной опере
«Потерянный билет»

Портня фортепиано — **Т. С. САЛТЫКОВА**

Начало в 20 часов

Билеты проданы в кассе Малого зала с 11 до 13 час. и с 16 до 20 час. и через увеличительные Филармонии

Афиша первого исполнения «Русской тетради»
в Малом зале Филармонии

Г. В. Свиридов

Уже первое произведение Гаврилина, которое я услышал — вокальный цикл «Русская тетрадь», — меня поразил. Вспоминаю, как после концерта я шел поздравить композитора, с которым еще не был тогда знаком, и, перед тем как войти в артистическую комнату, встретил выходящего оттуда Шостаковича. Я спросил его: «Ну как, Дмитрий Дмитриевич?» Он только развел руками. И я увидел на глазах у него слезы... [69. 37]

В. А. Гаврилин

«Русская тетрадь» принесла мне очень много друзей. И очень много врагов тоже. А это означало, что я как композитор состоялся. Впрочем, только со временем я понял, в окружение каких людей ввела меня моя «Тетрадь».

Едва она появилась, а мне звонят Георгий Свиридов, а затем Зара Долуханова, с которой в дальнейшем меня будет связывать большая творческая дружба; звонит старейший московский музыковед Георгий

Поляновский, говорит, что знаменитый балетмейстер Касьян Голейзовский хочет связаться со мной; звонит Леонид Вениаминович Якобсон, просит сделать балет. И все сердечно поздравляют, желают новых успехов! А Зинаида Максимовна Шарко позвонила и без обиняков сказала: «Я хочу петь „Русскую тетрадь“!»

А еще меня как равного приняли люди-легенды нашего театра и кино: Василий Меркурьев, Андрей Тutyшкин, Федор Никитин, Ирина Всеволодовна Мейерхольд. Меня познакомили с Игорем Владимировым и Зиновием Корогодским... [З. 379–380].

Добавим еще, что цикл получил Первую премию на композиторском конкурсе студентов и аспирантов консерватории, посвященном 50-летию Советской власти (1967). А всемирное признание «Русской тетради» связано с З. А. Долухановой, которая успешно пропагандировала ее за рубежом.

Но надо сказать, что и противников с упреками в трагизме, в преувеличенно сумрачных красках, да и просто завистливых коллег было достаточно. А. А. Золотов вспоминал, что Д. Д. Шостакович и Г. В. Свиридов, зная сложность ситуации и опасаясь за судьбу талантливого музыканта, решили оградить его и всячески способствовали присуждению ему Государственной премии РСФСР, что вскоре и произошло — В. А. Гаврилин стал самым молодым лауреатом!¹ Свидетельством того, как непросто складывалась судьба «Русской тетради», может служить письмо Д. Д. Шостаковича к М. С. Шагинян: довольно покладисто сносивший критику известной писательницы, здесь он вновь стал на защиту талантливого автора: «Мне жаль, что Вам не понравилась „Русская тетрадь“ Гаврилина. Мне кажется, что это исключительно талантливое и интересное произведение» [70. 146].

Исполнители

Г. Г. Белов

Позднее мне Валерий говорил, как трудно шло признание «Русской тетради» у ее первых исполнителей: Юренева и ее постоянный концертмейстер (пианистка Салтыкова) швыряли автору его ноты. Им не нравилась сюжетная канва, либретто они считали грубым и даже неприлич-

¹ См. об этом в воспоминаниях А. А. Золотова [9. 296–297]. — Прим. ред.-сост.

ным по тексту, вокальная партия казалась неисполнимой, недовольство вызывало и фортепианное сопровождение. Представляю, какого психического напряжения стоило ему все это выдержать и уговорить исполнителей довести работу над циклом до конца [9. 62].

После пререканий с Юреновой на репетициях Гаврилин приходил домой больной. Не был он удовлетворен исполнением и на премьере, о чем написал певице со свойственными ему прямоотой и максимализмом. В ответном послании, в частности, говорилось:

Вашему циклу я отдала много сердца, поисков и мечтаний. И мне казалось, что вчерашний концерт будет нашим общим праздником. Вы пишете мне:

«Вы ради выразительности пожертвовали всем: стилем, паузами, отработанными прежде приемами и деталями [?] и даже вокальной позицией».

Мне жаль Вас, что Вы услышали только один момент, который Вас удовлетворил. Я счастливее Вас, я была творчески взволнована и многим довольна. <...>

Ваше пожелание о более крупном звучании рояля меня заставит форсировать голос, на что я как вокалистка не могу согласиться. В данном случае хочу Вам сказать, что мои дальнейшие выступления с Вашим циклом возможны только так, как это было 27 октября в филармонии.

На декаде другой вариант для меня исключен.

Н. Юренева 28.10.65 г.

Тем не менее певица продолжила работу, и вот отклик на премьеру в Москве 25 февраля 1966 года:

Чрезвычайно трудная вокальная партия цикла нашла великолепно-го интерпретатора. Н. Юренева не только блестяще справляется с техническими трудностями, но полностью подчиняет виртуозность выразительным задачам и создает незабываемо прекрасный образ. Успеху произведения содействовало блестящее исполнение Т. Салтыковой партии фортепиано [71].

«Русская тетрадь» на долгие годы осталась в ее репертуаре; так, она была исполнена с М. В. Карандашовой в Малом зале Ленинградской филармонии на авторском вечере Гаврилина 17 февраля 1981 года. Цикл вошел и в репертуар многих других певиц. Назовем, к примеру, Р. Бобриневу, Л. Иванову, но прежде всего З. А. Долуханову.

С. Б. Яковенко

Уже который год в свой день рождения, 15 марта, Долуханова получает из Ленинграда-Петербурга одно и то же поздравительное четверостишие, лишь иногда чуть-чуть варьированное:

Какое счастье и какая милость,
Опять рождение Ваше повторилось,
И Вы весенняя опять,
И время снова будто вспять.

В искренности автора этих строк сомневаться не приходится, а всего в ее архиве, как выражаются музейные работники, более пятидесяти «единиц хранения» — писем, телеграмм, открыток от Валерия Гаврилина, и все они буквально пронизаны нежностью¹. Если композитор болен, что бывает, к сожалению, нередко, пишет его жена Наташа. Зара Александровна отвечает им тоже сердечной привязанностью. <...>

Если мне кажется, что мой рассказ о Долухановой излишне комплиментарен, что теряется критическая объективность, я перечитываю письма Валерия Александровича, вкусу которого целиком доверяю. И нахожу там, например, такие строки:

«Дорогая, милая Зара Александровна! И опять, вчера, этот божественный вечер, проведенный с Вами... и над всем этим Ваш такой изумительный голос, Ваше такое проникновение в душу, что кажется, что все уже вынуто, больше нечем будет вкушать радость от Вас, Вашего пения — ан нет! — Вы же даете новые силы! Спасибо Вам! Никогда мы не перестанем восхищаться Вашим талантом и благодарить за ту радость, которую Вы нам приносите...» <...>

И таких признаний множество, а завоевана эта любовь сотворчеством, точным проникновением в суть замысла, эталонным исполнением новых сочинений. <...>

«Русская тетрадь» — самая неожиданная, на мой взгляд, победа Зары Александровны на протяжении всей ее творческой жизни. Удивлять в каждой новой работе, находить необычные, оригинальные решения, свежие краски — «обязанность» большого художника, и Долуханова всегда была готова преподнести сюрприз даже людям, досконально ее знавшим. Но тут случай особый. Несмотря на гигантскую амплитуду творческих интересов, стилистическую многогранность мастера, данный

¹ В настоящее время в архиве З. А. Долухановой нам удалось выявить только 10 «единиц хранения». Тех, что цитирует С. Яковенко, среди них нет.

материал, казалось, не может быть ей близок — он никак не монтируется ни с ее биографией, ни с ее генной природой, ни с ее художественным опытом. Да, она пела народные песни, в частности русские, пела искренне, проникновенно, но всегда в академической, концертной манере. Здесь же нужно прожить кусок жизни, слиться со своей героиней, душу вывернуть наизнанку. Для Гаврилина этот культурный пласт был родным, для Долухановой — чуждым и далеким. Рецензенты всегда отмечали шарм, нарядность, праздничность ее искусства, здесь же требовалось нечто другое. <...> Для того чтобы слиться с героиней Гаврилина, надо было не только сойти с пьедестала, но и смиренно склониться к земле.

Не забудем также, что большую часть творческого пути певица к тому времени уже прошла, лавров снискала немало. <...> Так стоило ли «горбатиться» на чужой, незнакомой ниве, выламывая свой золотой голос?

Вспоминаются размышления Зары Александровны <...>. Она считает, что ключ к пониманию музыкального стиля конкретного произведения в широких познаниях, в знании истории литературы, искусства данной эпохи, и когда все это есть у артиста, тогда и возникает достоверность исполнения.

Так, да не так. То есть в принципе верно, но в нашем конкретном случае <...> ничего не объясняет. Никакие сверхзнания, никакая эрудиция не могли помочь найти подлинный до нерасторжимости с героиней цикла тон высказывания. Певица не стремится особо подчеркивать деревенский колорит сочинения, потому что любое подчеркивание, педалирование «простонародных» приемов прозвучало бы фальшью, приведя к искусственной русопятости. Она просто живет в заданных обстоятельствах, как будто это ее родной мир. Для нее это так же естественно, как дыхание...

Слушая, наверное, в десятый раз запись, восторгаясь, умиляясь, удивляясь, не в силах найти хоть гран эмоциональной фальши, искусственности, мысленно листая страницы биографии певицы и ее родителей, чтобы отыскать там «сельские мотивы», я вдруг вспомнил, что Лев Николаевич Толстой со своими персонажами из «Войны и мира» мучился когда-то теми же вопросами. Помните сцену в доме у дядюшки Наташи Ростовой, после охоты: «Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, — эта графинечка, воспитанная эмигранткой-французенкой, — этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de chale* давно бы должны были вытеснить? Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, неизучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка <...>» [72. 277].

Тут многое объясняет афоризм, принадлежащий, кажется, Маршаку и любимый Зарой Александровной: «Художник лишь складывает дрова для костра, а огонь должен упасть с неба» [73. 118–124] ¹.

Для понимания особенностей пения Долухановой полезно воспоминание Е. В. Образцовой об исполнении «Русской песни» Свиридова — нельзя стилизовать под народную манеру пения, это не фольклор, это возвышенный образец, квинтэссенция «русского», а не стилизация под него. Мысль чрезвычайно важная, прямо относящаяся и к «Русской тетради». Противоречит ли она строкам Яковенко об исполнении Долухановой? Вовсе нет, ибо ей действительно надо было смиренно склониться к земле, но, сделав это, она осталась великой певицей. Она постигла «вывернутую наизнанку» душу героини, но не стала вульгарной. Она нашла зазор между вокальной классикой и народным пением, в котором «Русская тетрадь», равно испытывая притяжение и того, и другого, остается сама собой. Именно «чуть-чуть», чувство меры является одной из самых трудных проблем ее исполнения.

[Моменты, где легко уйти в пошлость: «плясать-сать-сать», «мать-мать-мать», «Ужо проснется мать, и бу... и будет спрашивать...» Ср.: неакадемический прием «Курских песен» — обрыв на полуслове.]

Позже появились новые исполнительницы.

Б. А. Кац

Еще удивительнее, когда с произведением, неоднократно слышанным, встречаешься как с открытием. Именно такой оказалась встреча с «Русской тетрадью» В. Гаврилина, благодаря истинно вдохновенному исполнению Е. Гороховской. <...> Мне показалось, что двадцать лет прошли для этого произведения незамеченными [74. 3].

Нельзя не упомянуть и об Ирине Богачевой — с 1985 года наряду с другими сочинениями Гаврилина («Осенью», «Простите меня») она включает в свои концерты номера из «Русской тетради» ².

¹ Отметим еще, что «Русская тетрадь» сыграла существенную роль в певческой карьере Долухановой — в ее письме Гаврилину от 16 августа 1969 г. прямо сказано: «<...> Я Вам очень благодарна за Русскую тетрадь. Это произведение продлило мне певческую жизнь».

² По плану АТ после главы «Русская тетрадь» должна была идти глава о цикле «Времена года» («Русская тетрадь № 2»). К сожалению, она не была написана, нет и каких-либо заготовок к ней. — Прим. ред.-сост.

ИЗ СЕМЕЙНОГО АЛЬБОМА № 2

Купчино (август — декабрь 1966)

Н. Е. Гаврилина

Из Опочки приехали мама с бабушкой, мы какое-то время жили впятером. А потом... Была во главе Музфонда изумительная женщина, фольклорист Наталья Львовна Котикова, из знаменитой фамилии Остен-Сакен, и она понимала, что такое Валерий, прекрасно к нему относилась. Благодаря ей мы в 1966 году получили двухкомнатную квартиру в Купчино, хотя это было не просто — его приняли в Союз в 1965 году, он был моложе других композиторов. Там нам сразу стали стучать, когда Валерий играл на рояле, и мы, прожив ровно четыре месяца, в декабре поменяли квартиру.

Улица Пестеля, д. 14 (1966–1970)

Н. С. Лебедев

Валерий Александрович был мастером на все руки, в том числе и как домохозяин. Когда квартиру на окраине, в Купчино, поменяли на квартиру с одной комнатой, отремонтировать эту сорокаметровую комнату пришлось ему самому, т. к. денег как всегда не было. Он перегородил ее, получилась неплохая двухкомнатная квартира, даже с подобием ванной, правда, в кухне. При этом делал он многое своими руками. Однажды я застал его делающим внешнюю проводку. Тогда это надо было делать изящно, чтобы не было улыбок — мол, работа не электрика, а композитора. И он справился с нею как заправский мастер. Я еще поразился, где он мог научиться этому: воспитывался он в музыкальном интернате, но, видимо, детский дом и деревенская жизнь многому его научили.

Н. Е. Гаврилина

В доме на углу Литейного и Пестеля — здесь жил Маршак, бывал Чайковский — сначала мы были счастливы. Первый этаж, нам никто не стучит: квартира с двух сторон граничит с лестницами, с третьей — стена толстая, соседи нас не слышат. Но... первый этаж, двор, темно, днем с электричеством... Валерий говорил: «Я слепну, слепну». Там мы прожили всего четыре года.

Тем не менее в этом почти подвале написаны музыка к спектаклям, вокальный цикл «Времена года», «Театральный дивертисмент», сюита для симфонического оркестра «Свадьба», хоровая пьеса

«Дон капитан», многие песни... И именно сюда, после присуждения в декабре 1967 года Государственной премии, толпой ринулись журналисты и киношники:

Жужжала кинокамера, горели перекалки: ленинградская кинохроника снимала сюжет о самом молодом из лауреатов <...>. В ходе съемки Гаврилину приходилось много играть на фортепиано — я услышала незнакомые мне миниатюры, фрагменты театральной музыки, интермедии из новой оперы. В коротких перерывах, когда операторы ставили свет, мы успевали поговорить [75. 105].

А вот кабинет глазами другого корреспондента:

Окинув первым взглядом комнату, увидел раскрытый рояль, а рядом — сноп тростника. На стене вместе со старинными оригинальными гравюрами — еловая ветвь, гроздь ольховых шишек, стрекоза. Чуть поодаль — пейзаж, выжженный по дереву: вечерняя избушка, дальняя дорога, изгородь. Чем-то напоминает эта суровая лаконичная картина наши вологодские места.

— Неужели сами выжигали?

— Да, сам, — отвечает Валерий <...>: — Рука просто просилась взяться за выжигание по дереву. Когда очень часто думаешь о живописной деревне Воздвиженье, что в бывшем Кубено-Озерском районе, хочется воскресить былые картины. И вот это «хочется» — помогает. Иначе мне бы, конечно, ни за что не выжечь. Я ведь не художник.

Завершался этот репортаж пронизательными словами:

Но чтобы ни намечал в будущем, он всегда благодарно вспоминает прошлое, родные вологодские края, березовые перелески, задумчивую синь полей. И, может быть, потому ему так прились по душе стихи Александра Романова, в которых есть что-то от Есенина. И вот он только что написал на его стихотворение «Тревога» новую большую песню. Эту песню — подарок землякам — услышат и в Вологде. Ведь сколько бы песен человек ни пел, а дороже всех та, которая о родимом доме! [76]

Этой песни в авторском списке и в известных нам изданиях песен Гаврилина почему-то нет... Зато попались на глаза первые издания других сочинений, которые он с радостью раздаривал близким и друзьям. Вот трогательная, шутливая надпись на авторском сборнике «Пьес для фортепиано»:

Дорогому, неоценимому другу Ольге Яковлевне, умеющему прощать мою мрачность, — пьесы почти все веселые. Грустные не в счет.

Родственник Гаврюшка (он же автор).

19 сентября 1968 г.

Бывали и памятные собрания в семейном и дружеском кругу.

Я. Л. Бутковский

Обязательны были веселые розыгрыши, стихотворные пожелания, а иногда и эпиграммы, обращенные к каждому гостю. Например, к новому 1969 году сочинили кантату на мотив «Из-за острова на стрежень...» Валерию в ней был посвящен отдельный куплет:

Ах, Гаврилин, ты Гаврилин,
Спросим мы тебя опять:
Сколько лет еще придется
Ту же слушать нам «Тетрадь»?

А годом раньше была такая эпиграмма:

Успехам Гаврилина каждый рад,
И он недаром лауреат!
Какая ж награда откроется взорам
После триумфа «Ревизора»?

Валерий в долгу не оставался. Особенно, если собирались мы у них <...> на Пестеля, и он чувствовал себя ответственным за то, чтобы встреча Нового года прошла по-настоящему здорово. На встрече как раз 68-го года во время застолья я прочел эпиграммы <...> а когда мы встали из-за стола, он минут на пятнадцать исчез у себя в кабинете, потом явился со с ходу сочиненным и аккуратно, без помарок, написанным документом:

*Постановление Комитета по встрече Нового, 1968 года,
посвященное рассмотрению якобы поздравительных стихов
гр-на Бутковского Якова Леонидовича, им сочиненных
и зачитанных в присутствии господ членов Комитета в составе...*

Дальше следовал общий список с указанием «должностей» и «званий», например Ольга Яковлевна представляла «фронт трудящихся кулисы» <...> Саша Горфункель, историк-медиевист и книговед, именовался «магистром устава, полуустава и скорописи», себя Валерий обозначил как «ответственного съемщика». Постановление было написано в стихах:

Поздравления — одобрить.
 Пожелания — принять.
 Обещать Вам, что, конечно,
 Будем мы их выполнять. <...>

И две заключительные строфы:

Вам же, милый друг, желаем,
 Чтобы не было бы пусто
 Ваше подлинное место
 И в науке, и в искусстве.
 Чтoб с соавтором великим
 Шла работа Ваша споро
 И увидела свет ramпы —
 Дай ей бог! — без «ревизоров».

(под «великим соавтором» подразумевался Николай Васильевич Гоголь, под «ревизорами» — сильно допекавшие Валерия начальники и цензура).

Наши занятия «Ревизором» не были секретом для друзей уже в 67-м и скоро стали предметом для шуток в наш адрес. В декабре Саша Горфункель принес на мой день рождения <...> редакционную статью газеты «Антимузыкальная жизнь» по поводу подозрительного триумфа премьеры оперы «Миловзор» на сцене Опытной студии Школы глухонемых. Пародирующее печально известные статьи газеты «Культура и жизнь» сочинение <...> было посвящено разоблачению «неприглядной фигуры так называемого либреттиста Як-Нетаковского»: «Пользуясь подозрительными родственными связями, этот аферист сумел вовлечь в свое сомнительное предприятие Холерия Гориллина, который стал писать свою оперу без предварительного собеседования с компетентными специалистами и без согласования с руководством нашего творческого союза»... Написана «рецензия» была очень смешно и вызвала при прочтении взрывы смеха всех присутствующих <...>. Валерий тут же взял на вооружение понравившуюся ему переделку имени и долго еще в шутку подписывался «Холерий». А 31 декабря 1968 года Саше была торжественно преподнесена *Cantata Gorfunkeliana (libretto Jak Netakovski, componist Holerij Gorillin)*. Старинным, как в средневековых нотных рукописях, стилем Валерий очень красиво написал ноты к моему сочинению, которое начиналось так:

Известно всем — давным-давно
 Горфункель объяснил Бруно,
 Потом, в анналы вгрызшись смело,
 Он объяснил и Кампанеллу.

Текст Валерий аккуратно вписал латиницей, в конце — пояснение: *"Is novih raskopok starih tabulator"*... [9. 120–123]

Часть третья

ТЕАТР ВАЛЕРИЯ ГАВРИЛИНА

Глава 10

ФОРТЕПИАННЫЙ ТЕАТР

Впервые гаврилинские персонажи появились на сцене фортепианного театра еще в годы учения. В сочинениях для фортепиано действовали и танцующие пальцы, и мимика — выражение «лица» персонажа, его настроения. Позже, перейдя в другие жанры на концертную эстраду и на театральные подмостки, они обрели дар речи. Но и занимаясь вокальной и оркестровой музыкой, все интимно дорогие подробности вызревания замыслов композитор доверял любимому инструменту. Фортепиано — его первая любовь, мечта стать пианистом (тут сходство с его рассказом: «И запели романс „Сижу, на рояле играю...“»), интимный собеседник и начальная форма озвучивания замысла¹.

Театр одного пианиста

Гаврилин говорил, что рано «стал писать музыку как бы вне жанров — получались фрагменты, кусочки, наброски, но каждый передавал, скажем, грусть или веселье, ярость, азарт...» [З. 290]. С заметками

¹ О любви Гаврилина к игре на фортепиано и о его ежедневных занятиях ею см.: [1. 126–127; 9. 113–114].

лирического дневника (началось с фортепианных «рецензий», о которых говорила Е. С. Гугель) расставаться было трудно — из-за щепетильности, требующей предела совершенства. Этим он очень напоминает Чехова и близких ему по духу Свиридова и Рубина. Что-то он играл друзьям, но все это лежало, ожидая лучших времен. Так бы, наверное, все и осталось, если бы не З. Я. Виткинд.

М. Г. Бялик

Подвигнутая горячей любовью к творчеству Гаврилина, Зинаида Яковлевна предприняла осаду крепости. Благодаря ее энтузиазму и упорству план фортификации удался — для нее открытым оказался заветный ящик, где в безмолвном заточении находилось около сотни фортепианных пьес¹. Ныне значительная часть их издана в нескольких альбомах, и трудно представить себе концерт юных пианистов, где гаврилинские пьесы не звучали бы [77. 10].

Впервые семь пьес появились в сборнике для старших классов ДМШ². В авторском сборнике Гаврилина под редакцией Виткинда было уже 13 пьес³; успех был таков, что в переиздании 1971 года тираж увеличили в пять раз⁴, а еще через три года вышел сборник «Избранные пьесы»⁵.

Вот рассказ самого Гаврилина об особенностях его фортепианного письма для детей:

¹ Гаврилин сочинил 108 пьес для фортепиано, но в список сочинений включил только 64 пьесы. Для сборника 1994 г. произвел новый отбор и включил в него 40 двухручных пьес и 18 четырехручных. — *Прим. ред.-сост.*

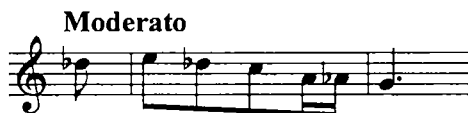
² Пьесы советских композиторов для фортепиано для старших классов ДМШ / Сост. и педаг. ред. Л. А. Баренбойма. Л., 1967. В него вошли: Марш, Полька, Три пьесы (Moderato, Allegretto, Allegro), «Грустное настроение», Прелюд, Вальс, «Размышление».

³ Гаврилин В. А. Пьесы для фортепиано / Ред. З. Виткинд. Л., 1968. Тираж 1440 экз. Добавлены: «Русская», Маленькая поэма, Токката, «Танцующие куранты», Три сказки («Генерал идет», «Поехал Тит по дрова», «А ну-ка, мальчики»); «Три пьесы» переименованы в «Три танца». Через 20 лет в сб. «Фортепианная музыка для детей и юношества. Пьесы советских композиторов. Вып. 12» (Л., 1988) опубликована «Осень» в обработке З. Я. Виткинда.

⁴ Гаврилин В. А. Пьесы для фортепиано. Изд. 2-е, доп. Л., 1971. Тираж 7240 экз. Добавлены: «Представление» и четырехручная «Военная песня».

⁵ Гаврилин В. А. Избранные пьесы для фортепиано / Сост. З. Виткинд. Л., 1974. Тираж 8000 экз. Добавлены: «Детская сюита» («Песня», «Шествие солдатиков», «Играй, моя гармошка», «Тройка», «Военная песня»), «Колыбельная», «Маленький вальс», «Каприччио», «Эпитафия герою», снята одна «история» («А ну-ка, мальчики»).

У самых маленьких больше натренирован глаз, ухо же, в основном, натренировано на восприятие слова. Поэтому музыка для таких детей должна быть конкретно-образной, связанной с тем, что ребенок видел, о чем ему можно рассказать словами. У меня есть «Три музыкальных истории» для фортепиано, к которым я написал прозаические тексты, и могу похвастать, что ребята с одинаковым интересом слушали и тексты и музыку. С этих же историй я начал и другой опыт — омузыкаливание речи, передачи ее интонаций в музыкальном образе. История «Поехал Тит по дрова» так и начинается:



(По - е - хал Тит по дро - ва)

В пьесе «Заиграй, моя гармошка» обе контрапунктирующие попевки выговаривают эту фразу:



(За - иг - рай, мо - я гар - мош - ка, за - иг - рай, мо - я гар - мош - ка...)

На мой взгляд, подобный прием очень помогает поверить в осмысленность музыкального языка, в его понятность, доступность и естественность. А вера — залог успеха [3. 86–87].

Эти заметки интересны выходом в театральность и зримость его музыкальных образов, что позволило им стать основой сценических кантат и театральной музыки. Заметки говорят и о неутраченной им детскости восприятия, которую он узнал у слушающих его музыку ребятешек.

Но только ли детский фортепианный репертуар? Кто знает, как сложилась бы судьба Гаврилина-композитора, если бы не издание и исполнение его фортепианных пьес З. Я. Виткинд — появились ли

бы фортепианные «Зарисовки», балет «Анюта» и т. д.? Как хорошо, что в фортепианной сфере нашелся человек равнодушный, жаждущий поделиться радостью открытия с другими! Такие люди, к великому счастью, нашлись и среди вокалистов, в песенном, хоровом и телебалетном деле, но, к сожалению, их так не хватало в других жанрах, прежде всего в оперном театре. Не менее важна и интересна другая сторона деятельности Зинаиды Яковлевны — исполнение гаврилинских сочинений.

Г. А. Поляновский

Одно из ярких впечатлений музыкальной весны — десять небольших фортепианных пьес Валерия Гаврилина. Глубокие национальные корни, неустанные поиски и находки в средствах музыкальной выразительности, юношеский темперамент — привлекательнейшие свойства музыки Гаврилина. Пьесы блестяще были сыграны пианисткой З. Виткинд [78].

Последняя фортепианная пьеса Гаврилина — сочиненный в апреле 1992 года ко дню рождения внучки «Настенькин сон (сон под Новый год)».

Театр актерского дуэта

Я. Л. Бутковский

Зал имени Глазунова. Четырехручные пьесы в исполнении Зинаиды Яковлевны Виткинд и автора. До сих пор сохранилось ощущение радостного непрерывного подъема — с первых нот первой пьесы до громовой овации в конце. Запомнилась счастливая улыбка на лице Валерия... Много лет спустя я прочел в рецензии на концерт Норы Новик и Раффи Хараджяна, что яркая выразительность гаврилинских миниатюр вызывает у публики ощущение соучастия в самом акте исполнения; это очень точное определение того, что я почувствовал, когда слушал их впервые в консерватории [9. 107].

Из рецензии на другой концерт: «Среди детских фортепианных пьес Гаврилина (исполнители — З. Виткинд и автор) особенно привлекательны те, что отмечены не частым в музыке юмором» [79].



С. З. Виткинд. Концерт в Малом зале Филармонии. 1978 год

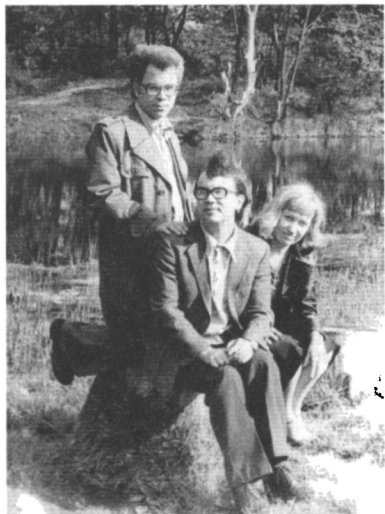
О своем знакомстве с музыкой Гаврилина вспоминает замечательный пианист Раффи Хараджанян:

<...> Когда в нотном магазине на улице Дзинвару появился новый сборник, в котором значилась пара-другая фортепианных ансамблей Гаврилина, схватил его, не раздумывая. Помчался к роялю, проиграл — насколько это было возможно — сразу обе фортепианные партии и уже не мог дожидаться репетиции с Норой Новик. Хотелось поскорее поделиться радостью открытия — сколько высокой поэзии и сколько юмора, порой «кусачего», едкого! Хотелось услышать все так, как это задумал автор, изумительно чувствующий специфику фортепиано и дуэтного исполнительства.

С той поры мы не расстаемся с «Зарисовками» — так называются эти по-театральному яркие миниатюры. Играли их чуть ли не во всех своих концертах — на разных континентах, для разных аудиторий. <...> Гаврилин доверил нам составить и отредактировать публикацию «Зарисовок» — за сборником гоняются в США и Израиле, Норвегии и Финляндии... Популярной стала и наша пластинка с двенадцатью «Зарисовками»¹. <...> Иногда мы так срастаемся с этой музыкой, что чудится, будто сами ее «услышали», а Гаврилину каким-то образом удалось ее записать на листах [9. 215–216].

¹ Гаврилин В. А. Двенадцать зарисовок для фортепиано в четыре руки. Л.: Мелодия, 1982. С10-18459-001. В 2002 г. выпущен компакт-диск с 18 зарисовками, исполненными Н. Новик и Р. Хараджаняном: Гаврилин В. А. Зарисовки. СПб.: Композитор, 1999. Краткую аннотацию к диску написал АТ. — Прим. ред.-сост.

И это не только слова — музыка Гаврилина многие годы занимает особое место в репертуаре латвийского дуэта. Из рецензий на их концерты:



С. Н. Новик и Р. Хараджанян.
Полтава, 1982 год

Перед нами проходит целая вереница разнохарактерных, жизненных зарисовок, объединенных не формально, а единством авторской позиции. Поразительно умение В. Гаврилина найти музыкальный эквивалент жесту, взгляду, улыбке, движению. <...>

Интересно, что Гаврилин иногда использует нарочито аффектированные интонации, которым сопутствует юмор. Например, нельзя без улыбки слушать виртуозную «Ямскую» или «Галоп». Композитор сильного и доброго таланта, Гаврилин не только одухотворяет быт, но с юмором, который переходит то в гротеск, то в иронию, то в сарказм, обнажает фальшь и мещанство. Казалось бы, всем известные, уже стершиеся интонации воспринимаются неожиданно светло и ярко, так как окрашивающая их улыбка и талант композитора образуют новое эксцентрическое свойство. Оно глубоко скрыто, но оно есть: вспомним пьесы «Сон

снится», «Интермеццо» и другие. В них отчетливо прочитывается тема устремления молодой, робкой души к романтически светлому и чистому идеалу.

В ансамбле Н. Новик и Р. Хараджанян имеется особая свобода исполнения при наличии синхронности. Это качество подчеркивает театральную природу фортепианных пьес Гаврилина [80. 31].

Композитор не стилизует старинные напевы и жанры, его «подражание старинному» (название одной из пьес) всегда окрашено личной нотой — то юмора, то элегии, то насмешливой пародии. В некоторых пьесах («Галоп», «Марш») оживают персоны немого кино, чуть-чуть смешные и наивные, и вообще лукавая скрытая усмешка то и дело сквозит в этой мнимо серьезной музыке. «Вальс» и «Новая французская песенка» — зарисовки сегодняшнего музыкального быта: кружение до головокружения на танцплощадке, задорная, даже разухабистая песенка шансонье. При всем разнообразии стилей и манер объединяет эти пьесы одно, поэтически-лирическое настроение. Таланту композитора свойственна доброта — его насмешка никогда не переходит в сарказм, в гротеск, наоборот, и смешное отдает легкой грустью («Часики», «Перезвоны») [81. 56].

Четырехручное исполнение: меньше артистического индивидуализма, больше артельного сотрудничества, общения, более здоровая энергетика коллективного труда, более простые и дифференцированные партии, большая мелодическая осознанность роли, более интенсивный охват формы, меньше соблазна для темповых и нюансовых изысков и капризов, индивидуалистической любви к самосовершенствованию, желанию остановиться, чтобы поправить, улучшить.

АТ. Насколько веселее и сподручнее становится вести свою роль, свою партию, когда чувствуешь постоянное взаимодействие, ощущаешь поддержку партнера, от которого то и дело получаешь какие-то импульсы-реплики — то впопад, то преднамеренно невпопад, то серьезные, а то и шуточные, поддразнивающие, то мелодично-певучие, то и язвительно колкие... В студенческие годы с гораздо большей охотой и результативностью я делал программу в 4 руки или для 2 фортепиано (Соната Ф. Пуленка, Сюита С. Рахманинова), или с более обширным ансамблем («Праздничная» А. Арутюняна — А. Бабаджаняна для двух фортепиано с ударными).

[Как правило, четырехручные пьесы рождаются из крупных сочинений (популяризация и проч.), у Гаврилина наоборот. Нет монографии и биографий — и иногда машинально пишут «Переложения из балета» и т. п.

В архиве Гаврилина — карандашный черновик с правкой сюиты для двух фортепиано «Метро»: 1-я станция — Площадь Восстания; 2-я станция — Владимирская (рынок).

Стремление возродить некогда популярную форму домашнего музицирования, которая в судьбе Гаврилина, но не в домашнем, а в интернатском варианте сыграла столь большую роль.]

Е. Мейлих о ленинградских композиторах, которые обращались к этому жанру:

Это люди разных поколений, различных стилистических приверженностей, с наибольшим успехом работающие в самых различных жанрах. <...> К сожалению, композиторы обычно ограничиваются одной, редко — двумя пьесками. Поэтому лишь в единичных случаях можно говорить <...> о сложившемся творческом методе, о выработанном почерке того или иного автора в этом жанре [82. 126].

Среди немногих последовательных приверженцев — М. А. Матвеев с его единственным к тому времени опытом создания цикла из 36 пьес «Разноцветные камешки».

[О музыке Матвеева для детей — во вступительной статье Гаврилина к монографии Л. В. Михеевой [3. 208]]¹.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Глава 11

САД ПЕСЕН

*И я, и ты, и встречный каждый
На сердце песню бережет.
А жизнь с такою жадной жадной
Освобожденья песни ждет.*

В. Т. Шаламов [83. 200]

Сад своих песен Гаврилин лелеял всю жизнь. По существу, все его творчество объединено самой жизнью рожденным, вернее, выпетым, проинтонированным именем — Песня. Она связывала его со всем сущим, ибо начиналась в его «поющем сердце» и вбирала все близкое и родное — род, народ, природу, родину. Вспоминается его статья, где, говоря о Г. В. Свиридове, он в полной мере раскрыл суть «высокого и чистого звучания» и своей песни:

Он любит свой народ и поет о нем и для него. Это не салонное мужиколубие, не специально изобретенный народно-музыкальный язык, пригодный только для научных анализов в специальных музучреждениях <...> это и не повседневная общедоступная песня [3. 232–233].

¹ По плану АТ далее следовал раздел «Роль фортепиано в камерных сочинениях», но он даже не был начат. — Прим. ред.-сост.

Жанровый размах гаврилинских песен всеобъемлющ — от бесхитростной припевки, через песенные «тетради» и «альбомчики», сольные и хоровые песни-сценки к песенно-симфоническим полотнам и, наконец, к песенным в основе симфониям-действиям. Этот размах отнюдь не ретроградность, а особенность современной культуры, связанная с обращением автора к самой широкой аудитории слушателей и цикличностью музыкально-исторического процесса — время от времени он возвращается к истокам и начинает восхождение к новым вершинам. Этот размах идет от более высокого уровня осознания основ и использует многое из наработанного музыкальной культурой на предыдущих этапах. *Песня* в XX веке расположена не только в самом низу жанровой иерархии, куда относят обычно народные и бытовые песни. Многовековой процесс развития и дифференциации жанров на новом витке спирали вознес песенный жанр на высший уровень.

В. А. Гаврилин

<...> Мы утратили представление, что такое песня. Обеднили ее. Дескать, есть запев и припев — значит, есть песня. Кое-кто даже стал называть ее на импортный манер шлягером. Да нет же, истинная песня — шире, глубже, драматичнее шлягера — это чаще всего однодневки. А теперь спрошу вас: что такое «Слово о полку Игореве»? Песня. Своеобразная, но песня. Далее «Песнь о Роланде», «Песнь о Нибелунгах» и гомеровские поэмы по сути своей, по эпической музыкальности — песни [3. 189].

XX век не только заново открыл народные песни, грандиозные библейскую «Песнь песней» и эпическую «Песнь о Роланде», но и по-новому использовал беспредельные возможности жанра. Вспомним симфонию «Песнь о земле», вокальные циклы «Песни страствующего подмастерья» и «Песни об умерших детях» Г. Малера, «Гурре-лидер» А. Шенберга, «Песнь о лесах» Шостаковича, понимание песни Свиридовым в первозданных «Курских песнях», оратории Рубина [См.: 84], чтобы представить себе контекст, в котором формировалась гаврилинская песенность.

Напомню споры о жанре симфонии Малера. И. А. Барсова верно отметила: «Сама разноречивость мнений показывает, что попытка

однозначно определить границы жанра „Песни о земле“ мало результативна» [85. 299]. По поводу гаврилинских песен полемика и не возникала. Слушатели вбирали их открытой душой и сердцем, а музыковеды в основном занимались сочинениями «серьезных» жанров, не принимая во внимание все протоки песенного русла его творчества. А ведь к песне Гаврилин обращался многие годы — от первых шагов до вершинных «Перезвонов» и «Анюты», где его песенность обрела сложные гармоничные и жанровые формы. Не случайно в рецензии на «Перезвоны» сказано:

<...> Для публики, неискушенной в теории, это — просто песни. Не стилизация, поскольку и слова, и музыкальный язык достаточно современны. Не обработка, не фантазия на народные темы. Просто песни, которые выпеваются так, как поет душа... [86]

Следуя логике Гаврилина, мы говорим обо всех вокальных сочинениях, не дифференцируя их виды (песни, романсы, вокальные циклы и т. д.); смысл расширительной трактовки жанра обсуждается в эпилоге книги. Пока отмечу: непонятно, почему появление песенных циклов с симфоническим сопровождением или симфоний, вбирающих метафоричность поэтического слова, тембровое богатство хора и солистов, считают проблемой? Помню, в разгар дебатов о «Песне о земле» интеллигентная дама с пафосом жаловалась, что не понимает Девятую симфонию Бетховена. Подобно ей, нынешний музыковед, человек городской, положив песню на нижнюю, а симфонию на верхнюю полку своих мозговых этажерок, никак не найдет способа их органичного сопряжения. А селянин смекнет сразу, ведь из земли растет не этажерка, а живое дерево. Укорененная в земле песня связана и с корнями, и с каждой ветвью могучего музыкального древа. То, что ветвь — «симфония» или «оратория», не существенно. Гаврилинская песня вбирает в себя всю музыкальную стихию, включается в новые формы синтеза с другими жанрами и видами искусства. Это особенно заметно по театру и кино, откуда родом многие его известные песни. Песня проникает даже в традиционно бессловесный балет, он обретает песенные заставки — «Коси, коса» в «Доме у дороги» и «Стонет сизый голубочек» в «Женитьбе Бальзаминова».

Но вернемся к самим песням. Слова Гаврилина об «истинной песне» — и полемическая позиция в споре с примитивным пониманием песни, и манифест. Ибо его песни менее всего песни-однодневки, жвачки, бормотухи, натянутые на болванки ремесленные поделки для оболванивания готовых быть оболваненными или механизированные бессмыслицы по обслуживанию примитивных телодвижений. Его песни — музыкальная ипостась всей человеческой жизни, это песни-притчи, признания, размышления, молитвы, плачи, колыбельные. Они рождаются естественно, как дыхание, как душевный отклик на радость жизни или ее ненастье, как поэтичный, без малейшего налета искусственности рассказ о жизни. Они лишены котурн (в том числе вокального *bel canto*), они босоноги и, ступая по земле, ощущают ее тепло, они простоволосы, они радуют всех здоровой красотой, естественной связью с мирозданием. Они несут объединяющие начала — свет, тепло и любовь, потому и общаются с каждым искренне, с детской доверчивостью и добросердечностью.

На первый взгляд, они незатейливы, красивы лишь естественной красотой, певуче-речевой интонацией, и, слушая их, не задумываешься — пение это или рассказ, поэтическая выдумка или разговор о жизни, обращенный к тебе, возникший здесь и сейчас. Но это лишь на первый взгляд. В своей бездонной глубине они хранят память земли и рода, поверья и преданья, образы и символы. И автор их не скушает, не ищет, чем бы развлечься, как расслабиться, нашкодить от безделья, эпатировать публику или просто кому-то нахамить, он доброжелателен, влюблен в жизнь, в природу, в людей, ощущает родство с ними. Песни Гаврилина, как и песни народные, напоены материнскими соками природы:

Нет такого явления природы, которое бы с глубокой сердечностью не было воспето народом: все времена года, утро, вечер, день, ночь, деревья, травы, цветы, птицы, небо, звезды, солнце, явления космические, сейсмические, электрические, камни, песок, вода, пути сообщения, металлы, труд во всем его многообразии, история. Воспеты герои, выдающиеся люди труда мирного и ратного, словом, всё-всё [3. 112].

Одна из особенностей поэтики песен Гаврилина — сопричастность неуклонному движению жизни природы. В них можно услышать,

увидеть и даже явственно почувствовать, как солнце клонится, темно становится, осень сменяет лето, веет вестерочек-ветерок, дождь дождит... Можно представить сад, заневестившийся весенним цветом, рябину, черемуху, чьи судьбы так схожи с людскими, ощутить течение жизни человека в ее связях с жизнью природы... В этом мире безмолвные деревья — для горожан лишь украшение неодушевленной архитектуры — очеловечиваются, становятся молчаливыми собеседниками и исповедниками. Естественно возникнув из устремленного округ взгляда и сердечного вздоха, эти песни плывут в поднебесье, перекликаясь со всей красотой жизни, звучат незамысловато без помощников и посредников, без «рояля в кустах». Не об этом ли одна из записей композитора:

Музыка, рассеянная в природе, — не менее логична и мудра, чем созданная гением человека, ибо живет по законам природы, им подчиняется непосредственно.

А созданное руками человека тем величественнее и живее, чем больше соответствует этим же законам природы¹.

При этом погружение в природно-народную стихию характерно не только для «специальных» опусов Гаврилина — оно проступает и в песнях, которые можно отнести к чисто лирическим — «Любовь останется», «Я не знаю», «Домашняя песенка»... И здесь летят гуси-лебеди, журавли соучаствуют в людских переживаниях, осень сменяет лето, зима — осень... На миру, на ветру возникает и эпически неторопливый вокализ вступления к песне «Два брата»... Наконец, даже в городских, казалось бы, песнях «Город спит» и «Осенью» город — всего лишь толчок для воспоминания о природе, возвращения к ней. Город спит, но «ночь цветет, снова ночь цветет».

Текст Шульгиной — еще не сама песня Гаврилина, а лишь ее смысловой стержень, представляющий ход авторской мысли, по которой город связывается не с имперской затеей Петра, а с природой, вселенной, где разлит живой белый свет, где «часовые стрелки» — напоминание о времени, мирный город — напоминание обо всем

¹ Весьма характерно замечание, оброненное в моем присутствии Гаврилиным после исполнения на пленуме СК СССР (1983) хоровых «Пейзажей» Р. С. Леденева: «Сочинение о природе нельзя начинать с вибратона. Ведь это — электрический инструмент...»

бескрайнем мире, а могучие плечи Петра — пристань, где встречаются две зари. Спящий город помогает услышать в шагах память сердца, он плацдарм общения с миром и природой. Прекрасно сказано мудрым Шергиным:

И ежели людская, денная, пылесосная, суетливая житуха обезличивает, обезразличивает природу в городе, то в оный нареченный, предутренний час глядите, как живут своею таинственною, невидимою «невооруженным» глазом жизнью эти деревья. Они — лицо вечной первоначальной матери-Природы [4. 332].

В песне «Осенью» город тоже лишь точка исхода, первый шаг для бегства от пылесосной суеты к благодатной природе, для выхода в сад и размышлений о быстротечности жизни и удивительном параллелизме жизни природы и жизни души. «Теплый дождь хлопочет, / Словно о спасенье весны...» — на деле это не дождь, а плач о близящемся конце жизни, о всегдашнем одиночестве, когда природа не только *вторит*, но и *вселяет надежду на новое возвращение*:

Незавидна доля умываться заместо воды слезами, но дивно то, что как дождевые потоки уносят пыль и грязь с мостовой, слезы (столь болезненные!) очищают очи мысленные, омывают зрение сердечное, прозрачными творят очи ума [4. 333].

Об том же стихи Твардовского «На дне моей жизни», взятые Рубиным для «Вечерних песен», и стихи Чжан Цзи «Одиноким осенью», положенные Малером в основу 2-й части «Песни о земле», где возникает «печальное созвучие между наступающей старостью, ее знаками — сединой, усталостью, одиночеством — и приметами осени: инеем, ночным туманом, холодом, сковавшим землю» [85. 297]. Или у Свиридова, сад музыки которого, по словам Гаврилина, «ликует и плачет, скорбит и утверждает, но вместе с ним то же испытываем и мы» [3. 218].

И все же песни Гаврилина это не песни селянина, сроднившего-ся с природой. У него все окутано мощной волной ностальгии, болью утраты — они ведомы лишь человеку, оторванному от земли, жаждущему возврату к первоисточкам. Не случайно целомудренно искренне и жизнеутверждающе мудро прозвучала над его свежей могилой

песня «Рябины», а строки песни «Усмири, усмири мои тревоги, / Утоли, утоли мои печали...» так естественно проступили на его надгробном камне...



Начало песни «Скачут ночью кони» на надгробном камне

В песнях Гаврилина порой мало текста, ибо потаенные размышления и чувства как бы вьются вокруг одного слова, одного памятного места под солнцем, с которым связаны воспоминания. Это уже не просто слово, а опора движению песни, как и сама песня — опора движению жизни. Есть и песня на стихи В. Максимова, для которой и определение подыскать не просто, ибо это сразу притча, философское эссе, сказка, дневниковая запись, исповедь. Не случайно по ней именован фильм о композиторе.

«Жила-была мечта»

Начинается она просто, даже обыденно, как бы со звуков капли за окном, вызвавшей неспешный рассказ. Разговор по душам зарождается в таинственном низком регистре. Сказка уже началась...

И первые слова — «В краю, где ночь весной бела» — тоже сказочный зачин. Но пока речь идет о привычном — ночь, весна, старый дом, так что и сказка вроде простая, ничего необычного не предвещающая. И не заметишь, как стук капли и начавшийся рассказ обернется медленным кружением, а уже на словах «на городской окраине» мелодия, на мгновение легко взлетев, как в сновидении, плавно снизойдет вниз: «В краю, где ночь весной бела, / На городской окраине / Был старый дом, а в доме том / Мечта жила-была». Во втором, похожем куплете также почти незаметно, на слове «волшебный», появляется легкий завиток, а Новый год оказывается светлой вершиной не только года, но и мелодии: «Мечта про тот волшебный час, / Когда под Новый год / Пробьют часы двенадцать раз, / И в дом любовь придет».

И вдруг все изменилось — будто открылись небеса, брызнул ослепительный свет, и на смену приземленному рассказу о чудесах явились они сами. По ремарке это — *припев*, но у Гаврилина припев не подведение итогов, не перепев смысла куплетов, а прорыв в пространство мечты, где сердце трепещет, а вокруг — волшебнорадостный звон бубенцов и иконописно-голубое сияние Веры, Надежды и Любви: «Чудится, что чудо сбудется, / Звякнет бубенчик у голубых ворот. / Верится: все переменится! / Скрипнут ступеньки, сердце на миг замрет!»

Этот прорыв в высь — не метафора, но реальное свойство чудесной музыкальной материи, где мелодия, подсвеченная унисоном сопровождения, парит широкими воздушными интервалами, а самые лучистые ее точки попадают на слова «чудится» и «верится», отражающие кредо лирического героя и самого автора. Получается, как у Пастернака: «С верхней лестничной площадки, / Крадучись, играя в прятки, / Сходит небо с чердака». С одной поправкой: не *крадучись*, а величественно возносясь. Сказка-рассказ длится дальше: «Но чья, скажите, в том вина, / Что та мечта-печальница / В краю, где ночь зимой темна, / Жила-была одна?» В темную зиму опять ворвется оазис света — во всю безоглядную ширь полетит в сверкающие небеса *припев* чудо-песни.

«Жила-была мечта»

Припев

Чу - дит - ся, что чу - до сбу - лет.

- ся — звяк - нет бу - бен - чик у го - лу.

- бых во - рот. Ве - рит - ся: всё пе - ре.

- ме - нит - ся! Скрип - нут сту - пень.

- ки, серд - це на миг за - мрет!

Рассказ вьется дальше, как морозные разводы на стекле, рождая узнаваемые, но так и не разгаданные образы. Привычно-насущенные для русского уха вопросы («кто виноват?») медленным вальсом кружат в поворотах смыслов, где сплетены звезды и снег, годы и века, вечность и повседневность, и вальс незаметно увлекает в божественно-неземное пространство мечты.

А кто, скажите, виноват,
 Что с неба звезды падают?
 А ждет она того, кто жил
 Сто лет тому назад.
 За новым годом старый год.
 И стать мудрей пора...
 Но бьют часы, и снег идет,
 Идет, как шел вчера.

Рассказы о волшебстве снова захлестывает от сердца радостный припев. Вопреки ожиданиям звучание, которое должно нисходить

к начатому *рассказу* о чудесах, подхватывается полнозвучной фактурой фортепиано и расцветает в гимнически звучащий апофеоз... За этим опять сюрприз — неожиданный даже для столь необычной куплетной песни, развернутый «симфонический» эпизод. Это страна волшебства, где из кружения метели возникает огромный разворот перезвона — 12 ударов новогодних курантов... По своим масштабам и серьезности это никак не укладывается в жанровые рамки: тут уже не песня-сказка, а реальность рокового часа, тут время явлено не в облики умильных ходиков, но как нечто вселенское, тут ассоциации с курантами «Бориса Годунова», с ораториями Г. В. Свиридова, сквозная лейттема которых — символический двенадцатый час конца жизни. И в «песне» Гаврилина этот час выступает как неотвратимая сила, олицетворение тленного, земного времяисчисления...

Чуда не произошло — часы пробили Новый год, а любовь так и не пришла. Грандиозность долгожданного события миновала, вместе с этим ушло и торжественное, и судьбоносное... Конец? Оказывается, нет — остался еще один не заданный риторический, но уже не сказочный вопрос. Как и бой часов, не от лица сказочника, а от самого автора. Это — его кредо: «А кто, скажите, запретил / Влюбляться в невозможное! / <...> Пока стоит тот старый дом, / Пока любовь жива!» Но и здесь «песня-поэма», занимающая как часть симфонии 15 страниц, не кончается. Фортепианный эпилог построен на апофеозном звучании «припева», в котором уже и без слов слышится — *чудится, верится*. Ничто не обрывается, а продолжает жить и звучать в растревоженной душе...

Еще один гаврилинский шедевр, неизвестно по какому жанровому ведомству числящийся, —

«Простите меня»

В телефильме «Жила-была мечта» А. М. Володин рассказал, что стихотворение «Простите меня» возникло в троллейбусе, в суете и нервотрепке. Как же он удивился, услышав по радио песню Гаврилина! Поэта ошеломил душевный поворот, уход от остервенения городской сутолоки в согретое сердечным теплом пространство Любви и Добра. Но для Гаврилина это естественно — по складу характера

и вслед за Шергиным написавшем: «Говорю о том, что светит уму, что желанно сердцу. А выговаривать суд да кручину — отяготительно для меня» [4. 382], он тяготился сюжетами безрадостными. Поэтому стихи, родившиеся буквально по мысли Ахматовой («Когда бы знали, из какого сора...»), у Гаврилина могли обрести новый смысл и звучание, новый жанр и даже новые строки...

Простите, простите, простите меня!
И я вас прощаю, и я вас прощаю.
Я зла не держу, это вам обещаю.
Но только вы тоже простите,
Простите меня, простите меня,
Простите меня!
Забудьте, забудьте, забудьте меня,
И я вас забуду, и я вас забуду.
Я вам обещаю: вас помнить не буду.
Но только вы тоже забудьте,
Забудьте меня, забудьте меня,
Забудьте меня!
Как будто мы жители разных планет.
На вашей планете я не проживаю.
Я вас уважаю, я вас уважаю,
Но я на другой проживаю,
Но я на другой проживаю.
Прощайте, привет!
Прощайте, привет, прощайте, привет!
Прощайте, прощайте, прощайте, прощайте,
Прощайте, прощайте, прощайте, прощайте,
Прощайте,
Забудьте меня, забудьте меня, забудьте меня,
*Простите меня!*¹

Песня-прощание? Заклинание? Романс? Своеобразный монолог-диалог? Уместившаяся на тесном пятачке песни трагедия взаимонепонимания планетарного масштаба? Все зависит от исполнителя: можно спеть как чувствительный романс с запоминающейся мелодией, как диалог с дорогим собеседником или как дуэт с исполняющим его роль фортепиано.

¹ Добавленное Гаврилиным выделено курсивом.

Простое сопровождение на выдержанном басу — идущие спокойными волнами арпеджио. Сколько романсов так начиналось! Ждешь лирическую кантилену, но голос врывается короткими нервными фразами, и вместо покачивания на волнах лирической ностальгии по красивым чувствам вы уже во власти современной дисгармонии, сложного сосуществования разных людей с разными темпами. Что же — гармония невозможна? Но, трижды попросив прощения и на мгновение замерев, голос вырывается на высокий, более личностный уровень (где *они* когда-то были вместе) сначала на слове *меня*, а потом, собравшись с силами, на еще более высоком *вас*. Как будто забыв торопливые просьбы, она пребывает в тщательно скрываемом блаженстве. Незаметно возникший подголосок, как крепкая мужская рука, помогает ей обрести прежнюю опору. Но она вновь переходит на скороговорку: «Но только вы тоже простите меня», а фортепиано, как и прежде в высоком регистре, продолжает выпевать мотив прощания, пока к окончанию фразы их ритмы не совпадут и они не сойдутся в октавном унисоне...

В третьем куплете — объяснение истинных причин расставания. Мотив прощания, обретая большую логику, несколько замедляется, а в партии фортепиано, уже в другой октаве (на другой планете?), продолжает звучать чуть украшенная фраза, сросшаяся со словами *простите, забудьте*. Согласие обманчиво, они и теперь в разных октавах, у них разные пульсы и летоисчисление. Голос, все объяснив, спохватывается и, боясь не успеть сказать главное, лихорадочно и долго прощается вновь. Но только в последнем *простите* они сливаются в унисоне...

Среди песен Гаврилина есть и такие, где песенной простоте и ясности мелодического и гармонического начал сопутствуют сложные поэтико-метафорические образы.

«Осенью»

Песня на слова Т. Калининой написана после «Перезвонов», и следует ли удивляться, что по осознанию проблем жизни и смерти она мудрее других песен, а тем более песни с тем же названием, что открывала «Первую немецкую тетрадь». Там у юноши-романтика



С И. Богачёвой и С. Горковенко
после исполнения романса «Осенью». 1998 год.
Публикуется впервые

все за рамками обыденности, но густо насыщено приметам осени: «Осень. Пал туман на долы, / Луг во мгле сырой исчез. / Ветер листья рвет, и голый, / Замерзая, стонет лес». В новой песне уже начальная строфа и прозаически конкретна, и поэтически многозначна — одной ее хватило бы и на эссе о смысле жизни и смерти, о взаимосвязанности и автономности внешнего и внутреннего: здесь и *осенний город*, и *теплый дождь*, *грядущая зима*, но все мысли и *хлопоты о спасенье весны*, здесь есть *травы, рвущие асфальтовую крышу*, и *камни, слышащие одинокий крик земли*. А ведь завтра настанет снег, все затихнет, природа замрет.

Но конкретика городского ландшафта временна и обманчива. Душа поэта рвется на волю. Отсюда новый ключевой образ: «Годы словно сад вокруг». И одна за другой следуют и непредсказуемые, и закономерные поэтические вариации:

Что же теплый дождь
Выпал в поздние сады,
Каплет в омуты беды.
Теплый дождь!
Сад мой о любви забыл,
И друг мой обо мне забыл!
Где же этот сад,
Где же этот сад,
Тот, что был так рад
Тебе и мне!

Или: «Сердце, словно ласточкины гнезда. / Под старой кровлей / Ищет верного тепла. / И память — как два крыла». Здесь же есть место для иронии: «Вот — яблоневый час, / Вот — горстка земляники, / Вот — я люблю тебя, / А ты — любишь землянику».

Вновь возвращение к образу Сада жизни и кажущееся утверждение: нет слепого параллелизма времени года и возраста души, зимнего холода и внутренней одухотворенности, ведь «Сад мой белых яблок ждет, / Друг мой в дом ко мне идет! / Холодно в дому, / И зима глядит в окно...» И тут же: «Сад мой светел, как весной, / И друг мой навсегда со мной!..»

Но и это еще не итог, не вся правда жизни. Элементарный повтор почти незаметно оборачивается сновидением, казавшееся настоящим вдруг предстает прошлым, реальное — чаемым.

Сад мой облетел дотла,
Осень в этот сад пришла.
Что же теплый дождь
Выпал в поздние сады,
Прячет омуты беды
Теплый дождь.
Сад мой белых яблок ждет,
А друг мой в дом мой не придет!
Где же этот сад,
Где же этот сад?
Кто же нынче рад тебе и мне?..

Палитра гаврилинских красок не знает пределов: начавшись почти традиционно — «В городе осеннем / Теплый дождь хлопочет», — песня-рассказ (или романс?), следуя за извивами поэтической мысли,

превращается то в элегию, то в гимн, то в трагическую арию с патетическим вокализмом в кульминации. И это все сразу — рассказ, пастораль, философское эссе, поток сознания лирического героя. По сравнению с гейневским юношей он стал старше и мудрее, но не утратил впечатлительности и отзывчивой трепетности души. Так без остатка растворившись в мироздании и чувствуя трагическую оторванность от него, сказать все естественно просто и непостижимо возвышенно, как это сделал Гаврилин в «Осенью», мог только великий художник...

А какими жизненными обертонами наполнилась песня, когда он впервые вполголоса спел ее в доме Татьяны Дмитриевны Томашевской на 40-й день Николая Дмитриевича Петушкова, ее мужа...

Услышишь гаврилинскую песню-симфонию, примешь к сердцу, даже замурлыкаешь сразу, но к пониманию ее глубокого смысла идешь постепенно, с годами, и не головой, а сердцем ощутив, что скромное пространство песни вырастает до пространства жизни, в котором все поэтические темы-символы предстают в мощном симфоническом развитии, в трансформациях и сопряжениях, а рефрены, возвращаясь, подобно романтическим лейттемам, и исподволь преобразаясь, обнаруживают трагически-философскую суть Судьбы.

«Два брата»

О рождении этой песни-баллады рассказал сам композитор:

Песня о двух братьях связывается у меня с памятью о Василии Макаровиче Шукшине. <...> Я получил приглашение от киностудии «Мосфильм» сочинить музыку к фильму по сценарию Шукшина, а через несколько дней после этого Василия Макаровича не стало...

По разным причинам эта моя работа в кино не состоялась, а музыка осталась.

Вернуться к музыкальному материалу картины меня вдохновила последняя работа Шукшина в кинофильме «Они сражались за Родину». Я попросил ленинградского поэта Виктора Максимова написать текст к этой музыке [3. 103].

Песня с большим успехом была исполнена на конкурсе «Песня-78», получив первую премию. В 1980 году за вокально-симфоническую поэму «Военные письма» и песню «Два брата» Гаврилин стал лауреатом премии Ленинского комсомола.

М. Г. Бялик

<...> Довольно развернутые вступление и заключение — по народному вольный, бесконечный распев. Но примечательно, что зерно распева — интонации воинских песен, с фанфарными ходами и лихими солдатскими мелодическим «завитками» — предполагает, казалось бы, маршевость, периодичность структуры, квадратность ритма. Однако мелодический зародыш разрастается в напев иного типа: медленный, своевольно-капризный, далекий от признаков симметрии, типа русской протяжной. Музыкальный образ — далекое воспоминание о ратном былом, легенда.

Другой материал — в запеве. Его материал тоже фольклорный — попевка под нехитрый гармошечный перебор из двух созвучий. Попевка — то частушечная, бойкая, то печально-причитающая, от заплачек идущая, «отчаянная». С разным текстом ее разная смысловая сущность и раскрывается. И, наконец, третий материал — в припеве. Он возникает в неожиданном, но естественном для такого рода песни сопоставлении тональностей *соль минор* — *ре мажор*. Его образ — также разнохарактерный: здесь и горделивый, плавно разворачивающийся (на начальной «стадии») пляс, и напев героически-былинный, и размашистый от наплыва чувств городской романс. И снова в разных куплетах музыкальный образ повернут различными своими гранями.

<...> Повествование ведется очень просто, без тени декламаторства. Инструментальный отыгрыш настраивает на героико-эпический лад, но со вступлением голоса вводится план лирико-бытовой. Потом, когда рассказчик доходит до того, как «Братьям неразлучным, ведь надо так случиться, / Довелось без спросу в одни глаза влюбиться», драматизм сгущается. Война врывается в эту историю как-то незаметно: «разорвало бомбой отцову яблоню <...>», и как-то слишком рано наступает трагическая кульминация. Тут через самое композицию, драматургию песни выражено ощущение, что жизнь человеческая оборвалась безвременно. Для равновесия смыслового и художественного дан еще один куплет-эпilog: старший брат приезжает поклониться могиле младшего, «с большеглазым внуком, с печалью за душой». И в предпоследний раз повторяющемся припеве: «Старший брат сказал: „Проснись, браток!“ Младший брат сказал...» — ожидаемое «Пожалуйста» произносит инструмент. И еще раз <...> то же самое. Прием этот производит очень сильное впечатление.

Истинная народность песни сказалась в очень глубоком выражении национального характера, в свежем и инициативном — драматургическом — претворении фольклорных истоков. Этим, а также редкостным соединением в ее выразительности объективного и субъективного, величественного и обыденного, общего и частного, типического и единичного

«Баллада о двух братьях» заслуживает того, чтобы быть причисленной к лучшим образцам современного эпоса. Удивительно, какое массовое признание получило это далекое от канонов массовой песни произведение [87. 63–64].

Высочайшая оценка Г. В. Свиридовым песни «Два брата» в письме к автору:

Сегодня 1 января 1979 года, и я хочу написать Вам, что сейчас вот, совсем больной от холодов и своей старости, я слушал концерт «Песня-78» по телевизору. Только что была исполнена Ваша песня «Два брата». Изумительная вещь, я второй раз ее слышу и плачу. Какая красота: сколько чувства и какого благородного. Как хороша, как свежа форма, как она естественна. Какие дивные переходы: в мелодии, от темы к теме, от куплета к куплету. Это — *шедевр*, поверьте мне!

<...> Вы написали редкую, дивную вещь. <...> Пойте свои песни — несмотря ни на что!

Вместе с тем сама работа над песнями занимала много времени, а оно необходимо было для завершения больших замыслов. По рассказу Т. Д. Томашевской, однажды во время прогулки с ее мужем — к его мнению он очень прислушивался — Гаврилин спросил: «Николай Дмитриевич, что вы мне посоветуете, — я хочу бросить писать песни. Очень уж они отвлекают от работы над крупными сочинениями». Николай Дмитриевич удивился такой постановке вопроса и ответил: «Ну, если отвлекают, то, конечно, не надо. Но совсем бросать тоже не надо — они так хорошо у тебя получаются».

Критика о песнях Гаврилина

М. Г. Бялик

<...> Невольно задаешься вопросом: не странно ли, что процесс свежего раскрытия национального характера, столь плодотворно проявившийся в «серьезных» жанрах, не коснулся песни?

Нет, частично все же коснулся. Я имею в виду сочинения В. Гаврилина. Его монодия «Сшей мне белое платье, мама» и «Гуси-лебеди» («Любовь останется») напоены ароматом подлинной, не книжной, народности. Новая же песня «Скачут ночью кони» <...> это настоящее откры-

тие: глубоко сосредоточенное драматическое чувство, сплетение любви и тревоги, ярчайшие изобразительные детали (словно крик боли, раздирающее тишину ржание коней, а потом — колеблемые ветром лошадиные гривы), приобретающие значение символов. Станет ли эта песня популярной, распеваемой — трудно сказать: очень уж она непривычна. Но как хотелось бы, как нужно бы чаще слышать ее по радио... [88. 56].

Практически уже подводя итог сделанному Гаврилиным в жанре песни, Е. А. Матутите написала:

Не часто пишет песни Валерий Александрович Гаврилин, но о нем нужно тоже сказать особо, ибо каждое его произведение — это художественное открытие. Обращаясь к русской интонации, он всегда находит в ней новые, неизведанные, неразработанные пласты. Ему свойственно умение найти свежее, оригинальное воплощение музыкальной идеи. <...> Даже и в его вокально-симфоническом цикле «Военные письма» множество чисто песенных находок.

Детские годы композитора прошли в военную пору. Сам он подчеркивает, что первыми песнями в его жизни были крики и плач женщин, получавших похоронки с фронта. Вот почему он относится к песенному искусству так целомудренно, строго, искренне. В его творчестве воскрешается мир тонких человеческих переживаний. Нередко в них воссоздается лирический пейзаж, используются приемы звукоподражания. В песни В. Гаврилина входит мир богатой и пышной, одухотворенной русской природы.

Сдержанной силой дышит, например, его песня «Любовь останется» <...>. Она близка к фольклорным истокам не только по свойственным ей поэтическим образам — «гуси-лебеди», «птицы белые», «талая вода». Вся ее образность пронзительно душевна: «Жаль, что снова не вернутся те года, / Только в сердце сладкой болью отзовутся». В этой песне воссоздаются целомудренно-чистые, «застенчивые», избегающие внешнего выражения чувства обороты протяжной народной песни. <...>

Атмосфера поэтичных девичьих посиделок воссоздается в песне В. Гаврилина «Черемуха» <...>. Здесь имитируется звучание свирели, но нет в этом произведении пасторальной чувствительности. В песне слышны фольклорные вопросительные интонации, повторяются слога («чере-чере-черемуха»), но нет поверхностной стилизации. Все это глубоко органично и современно [89. 98–99].

Г. В. Свиридов

Эстрадная песня — это тот несчастный вид музыки, в котором подвизаются все, кому не лень, в котором создается огромное количество произведений. И, естественно, далеко не все они высокого качества.

Так вот, песни Гаврилина представляют собой совершенно особое явление. Я считаю, что он поднимает эстрадную песню порой до высоты подлинно классического искусства. Смело скажу, что такая, например, его песня, как «Два брата», песня о войне, которую я не могу слушать без волнения, — эта песня изумительна [69. 37].

Связь с другими искусствами

[Связь песен со спектаклями и фильмами. Обобщение коллизий пьес и фильмов. В песне — концентрация образа, но и театральность. Из театральных песен рождались шедевры — вокальные циклы, в которых претворены песенные и романсные интонации. Дуэты-сценки «Акулина», «Душевный разговор».]

СОАВТОРЫ-ПОЭТЫ

Альбина Шульгина



А. Шульгина.
Публикуется впервые

Уже проработав с Гаврилиным много лет, А. А. Шульгина скажет:

В его музыке, как в чистой реке, отражается все то, что составляет душу русского человека, — его любовь, крик, боль, его история, дорогие его сердцу пейзажи и цветы, даже то, над чем мы привыкли и любим смеяться, есть в этой музыке... [Цит. по: 90. 22]

А десятилетие спустя и он пронзительно напишет о ней в предисловии к ее книге:

Как будто записанное на листе памяти материнским молоком, не видное никому, не ощутимое самим, вдруг поднесут к огню — и невидимое проявляется, оживает, делается явным. И восторгнется, заволнуется и залучится вдруг душа, знавшая в себе и новый свет, и новое открывшееся богатство.

Так постоянно, без малого тридцать лет, бывает со мною, когда читаю я стихи А. Шульгиной. Много музыки они мне подарили, и это не преувеличение. Если бы не ее поэзия, то не разглядел бы, не расслышал бы в себе многого из того, что помогло мне сделаться композитором. Не было бы ни «Военных писем», ни «Вечерка», ни «Свадьбы»,

ни «Перезвонов». Не было бы и «Мамы». Где бы я ни бывал по России, какие бы концерты ни давал — хоть и симфонические, сколько бы писем ни получал — самый расхожий вопрос слушателей: «Где достать слова „Мамы“?»

И вот книжка, где много-много простых и чудесных слов, объединенных в неповторимое целое с помощью чуда, имя которому — дар Божий, вложенный в русскую душу [3. 354–355].

А началось все в 1968 году с кинофильма «В день свадьбы»...

А. А. Шульгина

Мы в кино познакомились. После Литературного института, отделения поэзии, я стихи перестала писать совсем, считала — надо или писать очень хорошие, или вообще не писать... Вадим Михайлов, мой муж, ставил «В день свадьбы». Гаврилина порекомендовали, мы с ним поговорили. Он хотел, чтобы в фильме была песня. «А чьи слова будут?» Тут что-то взяло меня, и я решила, что стихи сама напишу. И вот — первая песня «Сшей мне белое платье, мама», а потом обвал — и циклы, и песня за песней...

В песнях он обычно шел от поэзии. Я говорила: «Валера, вот есть слова...» Хотя несколько песен сделано как подтекстовка, например, «Мама». Инициатива чаще исходила от него, так как я человек киношный, в то время много работала на «Ленфильме». Сценарист все же подсобная работа, а Валера — это была отдушина, где можно было быть самой собой.

Я понимала, что встретила человека совершенно гениального, и жадно бросалась на любые его замыслы, была готова сделать все... Вот, скажет: «Сделай мне телефонную книгу», — и я сделаю. Бросала кино — понимала, что такого больше никогда в жизни не будет... Мы с ним в один день родились, он — 17 августа, я 18-го, вроде даже в одну ночь... 17-го я уходила в лес, все разговаривала с ним... И, оказалось, это было главное дело моей жизни. <...>

Сейчас начинаю писать, и все вроде хорошо получается, а потом... Валеры ведь нет... А бывало и так: он звонит мне: «Альбиночка, нужны стихи, чтобы если будет петь мужской голос, то было бы объяснение в любви, а если женский голос — была бы колыбельная. Ты можешь это сделать?» — «Конечно, Валера, а когда нужно?» — «Хорошо бы сегодня к вечеру...» И я делаю «Утоли моя печали...», читаю ему по телефону. Я уже точно знала, что он тончайший человек, я по оттенкам каким-то, по тишине в трубке понимала — попала я в точку или нет. Никогда не было «хорошо», «нормально». Только молчание такое, шуршание... И через все расстояние, что нас отделяет, чувствую — он заплакал. «Все в порядке?» — «Да...» Я знала даже длину паузы...

Усмири,
Усмири мои тревоги,
Утоли,
Утоли мои печали.
Мимо на...
Мимо нашего порога
Ночью ко...
Ночью кони проскакали.
Усмири,
Усмири мои тревоги.
Утоли,
Утоли мои печали.

Это чуть завуалированная первой строкой, непритязательной песенностью и народностью реминисценция молитвы «Утоли мои печали»... Песню оценили как подлинное открытие:

М. Г. Бялик

Драматический монолог, сдержанный крик в ночи — и живопись, где ярчайшие изобразительные детали приобретают смысл символов. И какая свежесть в интонировании песенного слова с чисто русским приемом внезапного, словно из-за гаснущего дыхания обрыва фразы, как далеки от трафарета и притом органичны, необходимы простые интонационные и ритмические сдвиги! [91. 126]

[Еще одна песня со словами А. А. Шульгиной: «Как высок ты, отчий порог, / Как за рекою окна раскрашены. / Семь путей, семь дальних дорог / Начинались от дома нашего». Тема «дом и дорога» и ненавязчивая реминисценция библейской притчи о блудном сыне. Вариантность мелодической линии при сохранении аккомпанемента — он даже не выписан.]

Э. А. Хиль рассказал о премьере сразу двух песен Гаврилина: накануне авторского вечера 1978 года, в котором он впервые исполнял «Два брата», к нему в полночь пришел Гаврилин с «Шуткой» на слова Шульгиной, которую надо было спеть в финале с Л. П. Сенчиной. Песня — веселая, быстрая, ритмичная (чарльстон): «А то все говорят, что я плачу и стону, и я наперекор всем...» Чтобы не беспокоить соседей, Валерий играл тихо, на левой педали. Песня не просто понравилась, но буквально захватила певца — со второго или

третьего раза он уже знал ее наизусть. На следующий день «Шутка» удалась на славу — хотя пели ее по нотам, она прошла на «ура», три раза бисировалась.

Припев **«Шутка»**



Дай - те му - зы - ку, ско - ре - е му - зы - ку, ско - ре - е му - зы - ку, му - зы - ку, му - зы - ку, всё ку - выр - ком! Туф - ли уз - ки - е, скинь туф - ли уз - ки - е, скинь туф - ли уз - ки - е — и бо - си - ком! Скинь туф - ли уз - ки - е — и бо - си - ком!

Виктор Максимов

Восемь песен создано на стихи этого поэта. Что привлекало к сотрудничеству с ним, что было общего? В 80-е Гаврилин написал рецензию на рукопись сказки-поэмы Максимова «Это было на Почай-реке», где по существу и ответил на этот вопрос:

Книга В. Г. Максимова по прочтении оставляет чувство радости. Причин тому много: прежде всего — это новое, высокоталантливое произведение советского поэта, написанное великолепными, как всегда у Максимова, стихами, которые хочется заучивать и постоянно иметь в своей памяти.

Во-вторых — это необычайное в литературе наших дней событие — воссоздание культуры российского эпоса новыми, смелыми, современ-



В. Максимов

ными и в то же время глубоко корневыми средствами, исходящими из пластов древней народной поэтической традиции. <...>

Главная же направленность сочинения — любовь к Родине, нескончаемая вера в торжество добра — делает сочинение В. Максимова остро актуальным сегодня. Эти благородные, высокие чувства потому особенно трогают сердце, что автор глубоко проникся сам и пропитал ткань своего поэтического повествования тем особым лиризмом русского эпоса, при котором громадные исторические события, вселенная борьба, судьба и помыслы целого народа фокусируются в судьбах небольшого числа действующих лиц. Благодаря этой совершенно особой «вселенской интимности» каждое слово, каждая частная призывная мысль кажется адресованной именно к тебе. Такая точная «адресность» пафоса сказки — одно из самых замечательных достижений автора. <...>¹

Подписывая рецензию, Гаврилин ко всем своим регалиям прибавил еще и *фольклорист*.

В. Г. Максимов

<...> Живем-то мы с Гаврилиным совсем рядом: он на Озерном, а я — на Восстания <...>. Вот и встретились однажды у почты <...>. Совершенно, разумеется, случайно <...>.

— Ну...ну надо же! А я тебе только что звонил! Ты как, не очень занят?.. Э-э... Я сейчас музыку для фильма пишу, давай зайдем ко мне, я тебе одну вещь наиграю. Это твое, про войну, у тебя получится... Ты к Шукшину как относишься?

Минут через сорок я уже бежал домой с «рыбой»² в кармане и этим волшебным Валериным «пожалуйста» в ушах. А еще, конечно же, с музыкой! С музыкой, от которой у меня там, у гаврилинского рояля, вдруг перехватило дыхание, защипало глаза...

Позвонил я ему в тот же день. Песня написалась сразу же, залпом. Собственно, там и мудрить-то особо не пришлось: самое главное, ключевое слово было уже найдено без меня. «А вот здесь, в припеве... вот здесь: пожа-луй-ста!.. Ну очень тебя прошу, ну, пожалуйста, а?..» [9. 451–452]

[Рассказ Максимова о том, как на буровой на Нижней Тунгуске огромный бородатый мужчина с дикими глазами заявил, что «Два брата» сочинил маршал Жуков [9. 452–453].]

¹ Цит. по хранящейся в архиве В. А. Гаврилина внутренней рецензии, написанной в январе 1981 г. для издательства «Детская литература».

² «Рыба» — на профессиональном жаргоне — условный текст, соответствующий стихотворному размеру заранее написанной музыки. — *Прим. ред.-сост.*

«Здравица» на стихи Максимова открывает сборник избранных песен Гаврилина (1987). Непривычная для композитора, несколько помпезно-гимническая — в связи с годом 60-летия Октября, ее можно было бы принять за «дежурное», заказное сочинение. Однако она не соскальзывает на обычное тогда славословие «партии и народа», а обретает земные, крестьянские обертоны, благодаря чему при всей плакатности жанра авторам удалось сохранить душевное здоровье и избежать штампов, ибо заздравная чаша была поднята ими за всегда актуальные братство и единение.

Ольга Фокина

«Я не знаю». Необычные, подобные вырвавшемуся вздоху или жизненной «реплике в сторону» (от условности куплета), гаврилинские послекуплетные резюме-дополнения: «Может, рядышком...», «Может, круглый год...», «Ах, не надо...». Это ломает заданность метрики куплета, вводит отстраненность, и певица как бы «про свое наболевшее» поет с многозначительным, уводящим в глубину душевных переживаний, «отточием».

Я не знаю,
Я не угадаю,
Где живешь сегодня,
Что поешь.
Только верю:
Журавли расскажут,
Что поешь сегодня,
Где живешь.
Может, рядышком... *И т. д.*

В фильме «Композитор Валерий Гаврилин» поэтесса рассказала: узнав, что Гаврилин «значительно изменил на свой вкус и лад» слова ее «Грустной песенки», она на него обиделась, но услышала песню и смирилась. Другая песня на ее стихи — «Черемуха» — внешне неприятная, но с той нерасторжимой связью с землей и многогранной полнотой и открытостью, что и в «Русской тетради». Прозвучала она в спектакле по пьесе В. П. Астафьева как поэтическое обобщение нелегкой судьбы его героини, но потом зажила собственной песенной судьбой, стала лауреатом Всесоюзного конкурса «Песня-77».

Rubato

Че - ре - че - ре - че - ре - му - ха, че - го, че - го те - бе взды - хать?

Не где хо - те - ла, вы - рос - ла — взош - ла, где

пти - ца вы - тря - са - ла. И всё мо - ё и.

ме - ни - е — род - ник меж - ду ко - рень - я - ми да я - стре.

бу не - вид - но - е гнез - довь - е со - ловь - и - но - е.

ИСПОЛНИТЕЛИ

Среди наиболее известных исполнителей песен Гаврилина первыми по праву идут Э. Хиль, Т. Калиниченко, Л. Сенчина, М. Пахоменко.

Эдуард Хиль

Его знакомство с музыкой Гаврилина началось со «Скоморохов», которые имели тогда более простой, песенный облик, потому и продолжение этого знакомства, естественно, стало песенным.

Э. А. Хиль

Я записал с Владимирцовым пять произведений Валерия Гаврилина. <...> Называлось это сочинение «Скоморохи». Через некоторое время эта запись прозвучала по Ленинградскому радио, и Валерий Александрович предложил мне еще кое-что из своих сочинений: «Я отсюда родом-племенем», «Домашняя песенка», «Белая ворона», «Атака», «Припевки», «Хорошинская улочка», «Нам ли Севера бояться», «Два брата» и др. Все это я с удовольствием пел, и эти песни прочно вошли в мой концертный репертуар на многие годы [9. 181].



Л. Сенчина и Э. Хиль исполняют песню «Шутка»

Из шуточных посланий Гаврилина:

А люди уходят в море,
А люди уходят к звездам,
А звезды уходят в вечность,
Все шлепает, кто куда.
А я не пойду в море,
А я не хочу в вечность,
А я ухожу к Хилю —
Это моя звезда.

Они дружили семьями, и среди стихов Гаврилина сохранились его шуточные новогодние послания теще Зое Николаевне и жене Зое Александровне Хиль.

Мария Пахоменко

В. А. Гаврилин

У нее есть своя вера, которую она отстаивает со всей силой и убежденностью таланта. Корень этой веры в любви к русской национальной песенности. Отсюда и *неповторимость* ее художественного облика, не нуждающегося во взятых напрокат окладах. И вместе с тем — та особенная похожесть, по которой узнаем мы в народившемся молодом близкие и дорогие черты уходящего.

В ней нет ничего придуманного, на ней нет маски, она проста естественно — и в звукоизвлечении, и в сценическом движении, — а потому



М. Пахоменко

почерк ее меньше всего подвержен моральному старению, и не приходится менять его в зависимости от ожиданий публики, вкусов начальства и, наконец, от возраста. На что-то опираясь, что-то принимая, что-то отвергая, Пахоменко создает свою песенную страну. Голосом и тоном сегодняшней женщины она как бы озвучивает то, что всегда (и сегодня) прекрасно в женщине — достоинство, сердечность, благородство, изящество. Характер создаваемых ею образов далек от надрыва <...> проникнут глубоким чувством, *никогда не переходящим в чувственность.*

Певица строга и самостоятельна. В репертуаре нет плохих песен (я не говорю о своих), а те, что слабее, — набирают силу благодаря таланту и особенному мастерству подачи. Мне никогда не приходилось наблюдать, как Пахоменко работает, все мои, например, песни она готовила совершенно самостоятельно — но исполнение их было именно таким, какого я хотел, а иногда и гораздо лучше [3. 77–78].

Таисия Калинченко

Шуточное послание Гаврилина:



От сумерек сиреневых
В хрустальном башмачке
Сбежали Вы в мой дождичек
Ловить письмо в реке.
С веселым ветром песенок
Я Вам прислать не мог.
Но как прекрасно ждали Вы!
И я у Ваших ног!

Т. Калинченко.
Публикуется впервые

Гаврилин о песне

Как рачительный хозяин, композитор не мог не размышлять о происхождении и окружении сада своих песен, не мог не думать о непростых судьбах жанра песни в отечественной культуре. Ведь если песня — часть природы, то и сохранение чистоты музыки — проблема экологическая. Для Гаврилина было аксиомой, что «сохранение чистоты родной музыки — это прежде всего часть заботы о сохранении чистоты родной природы, воспитания любви к ней, борьба против всяких обывательских, потребительских отношений к ней» [3. 112].

Сказано не для красного словца, ибо это не лозунг, не широковещательное постановление, скорость забывания которых была прямо пропорциональна громкости их провозглашения. Для Гаврилина разрыв реальной связи человека с миром, природой, с людьми неминуемо ведет к болезни и смерти и роскошного сада, и вырастившего его в своей душе хозяина. Поэтому так важны две статьи 1979 года, написанные в пору, когда он уже создал большинство своих песен¹.

Исходным мотивом их стала поднятая газетой «Советская Россия» проблема воздействия зарубежной музыки на советскую эстрадную песню. Гаврилин видел ее исторически и оценивал современное положение дел весьма трезво, будучи далек от огульного отрицания или непомерного восхваления. Как музыковед он выделил несколько исторических этапов влияния зарубежной музыки на отечественную, подчеркнул и важность, и необходимость процессов взаимодействия и взаимообогащения культур. Но он не одобряет *любые* взаимодействия, он четко различает положительные и отрицательные стороны сложного процесса. Из последних он особо выделяет обывательское безразличие, потребительство, погоню за модой, небрежение профессионалов, которые плохо поют, их незнание народных истоков, равнодушие к ним. Размышляя, Гаврилин, как всегда, не ограничивается частными наблюдениями, а берет проблему во всей ее целостности, потому и выходит не к отдельным «методическим» рекомендациям, а на уровень национального самосознания и человека в целом.

¹ Имеются в виду статьи Гаврилина «Забывтая русская „Метелица“» и «Огонь души» [См.: 3. 107–116].

В своем песенно-романсовом творчестве Гаврилин работал в очень широком вокально-певческом диапазоне, но вместе с тем на меже — с одной стороны ее было неудобоваримое для новых задач и нового содержания бельканто, с другой — невзыскательный вкус многих эстрадных, а тем более «блатных» певцов.

Стоит сказать и о его большом интересе к бардовской песне как разновидности современного городского фольклора. Еще в 1967 году Гаврилин признавался:

Года два тому назад я познакомился с песнями наших «бардов» и был потрясен. Оказывается, от нас, профессионалов, ускользнул целый мир человеческих чувств, целая сложившаяся в обществе психология. Эти прекрасные Клячкины, Кукины, Городнички, Кимы оказались в каком-то отношении более чуткими и внимательными к жизни общества и создали искусство очень и очень важное и серьезное. Пусть мелодии их песен просты, но, за некоторыми исключениями, отнюдь не пошлы; это «явление формулы» сложившейся в городе песенности. А *формульность* свойственна и крестьянской песенности, всеми безоговорочно почитаемой как святая. Соединение городской формулы с новым поэтическим содержанием в песнях «бардов» чревато новыми художественными идеями.

Мы, люди, работающие в области так называемой «серьезной», или «большой», музыки, должны учиться у «бардов» динамичности их реакции на общественные явления. <...> Тогда нас будут слушать, тогда мы будем интересны, тогда мы будем притягивать сердца [3. 33–34].

К бардовской песне Гаврилин возвратится еще не раз. В 1986 году на вопрос корреспондента, как он относится «к так называемым бардам», он ответил:

— В высшей степени одобрительно. Это творчество народа! Я давнишний сторонник самодеятельной песни, еще с конца 50-х годов, когда была такая мощная волна талантливейших людей. Я никогда не забуду своей встречи с творчеством Евгения Клячкина, а потом с самим Клячкиным, сейчас он уже далеко не юноша, моего возраста человек, но вы знаете, равного ему по песенному таланту до сих пор нет даже среди профессиональных композиторов! Как жалко, что тогда не нашлось сил, умения, такта поддержать этого выдающегося, одаренного композитора. Я очень рассчитываю на это самодеятельное творчество — это одна из надежд, даже опора в моем творчестве. <...>

— Сейчас в Ленинграде три или четыре клуба самодеятельной песни.

— Пускай их будет четыреста! Пускай они будут встречаться на дому, где угодно! Но они должны, должны, должны творить и создавать, народ тянется к мелодии, к сердечной музыке, мы, профессионалы-композиторы, в академических жанрах работающие, даем ее крайне мало или почти не даем.

Песенники тоже проявляют себя не лучшим образом, потому что «три беса»: слава, власть и деньги — многих сбивают с толку, и они начинают работать на потребу очень невысокого вкуса. А молодежь хочет остроты, хочет мысли и не находит и потому сама этим занимается — и очень хорошо! [З. 268–269]

Интерес Гаврилина к самодеятельной песне породил замысел, к сожалению, неосуществленный — по рассказу Н. Е. Гаврилиной, в июне 1970 года он записал в календаре: «Вокальный цикл „Незабудки“ (то, что не должно забываться)». Сохранился общий план; вторая его часть озаглавлена «Парни с гитарами». Даже наброски вариантов плана и поэтической канвы отдельных номеров показывают, что замысел был весьма необычен, тем более для академической традиции:

Незабудки

ч. II. Мальчики с гитарами

1. Муж с женой. 2. Два парня. 3. Две девушки. 4. Два мужчины. 5. Две женщины. 6. Начальник и подчиненный. 7. Два ответственных. 8. Отец и сын. 9. Мать и сын. 10. Отец и дочь. 11. Мать и дочь. 12. Две бабушки. 13. Два дедушки. 14. Дед и бабка. 15. Внук и бабка. 16. Внук и бабка (Я тебя заколдую, а потом расколдую).

Другой вариант плана:

1. Как же парами-то ходят, / И о чем же говорят? 2. Дикий рекем (весело)¹. 3. У всех выпрашивала письма, / Чтоб ночью целовать. 4. Одна половинка окна растворилась, / Одна половинка души показала. / Давайте откроем и ту половинку, / И ту половинку души. 5. Сын, страви себя цыганкам... 6. Сценки-наплывы — гулянья молоденьких в городе и деревне, гулянья-беседы пожилых. Все ищут (синюю птицу). КОЛЬЦО (символ). 7. Хали-гали. 8. Мальчики на стройке в «башне смерти» (по Г. Тарасову). Взрослые не шли туда работать. 9. Залитые кровью двери кафе (г. Дивногорск). 10. Мальчик покончил с собой (Разговор

¹ Полный текст номера есть среди нотных эскизов, вариант его см.: [1. 127].

с бабушкой). 11. Поют: пьяная женщина. Компания пьяных женщин. 12. Учительница в Торопецкой школе. Бедность. Ее песенные тетради. 13. Хасбулат. 14. Как за десятку убили отца. 15. Мать! Я оттуда, где ты был седьмым (г. Иркутск)¹. 16. Разговоры идущей парнишечьей компании. Короткие, грубые фразы, содержание — циническое. Иногда вдруг — стеснительно нежное. Общий тон — жутковатый. Выливается в симфонию из перебивающих друг друга речей.

17. P. S. В огороде гряды
Бобом сеянная,
А другая гряды
Чесноком да луком.
Ой, хо, хо, хо-хо, хо-хо,
Хо-хошеньки, хо-хо².

В третьем варианте усилена городская тематика:

Он знает твист, е-е,
И знает он футбол,
И даже атомную
Бомбу изобрел.
Года прошли, е-е,
Настал двадцатый век.
И вот по Невскому
Шагает человек.

Почему не состоялся этот замысел³, судить трудно. Возможно, как и в «Ревизоре», в беспросветной картине городской цивилизации ему хотелось найти «луч света»... А может быть, мешала неприменная формульность и жесткая ограниченность жанра — ее задавала ориентация на бардовскую песню и современные танцы?⁴ Ведь даже великий Бах был достаточно скован, почти на «вы» при обращении с современными танцами, но с гораздо большей свободой обращал-

¹ Тема этого номера и некоторых других была взята Гаврилиным из текущей прессы. — *Прим. ред.-сост.*

² Эта песня звучала в спектакле «Две зимы и три лета».

³ [Особенности замысла: городская цивилизация, Невский проспект (параллельно с «Ревизором»), широкая панорама интонационно-речевых высказываний разных социальных групп. Современная тематика (газеты), неблагополучие в обществе, забвение и десяти христовых заповедей, и даже МоКоСтроКо (Моральный кодекс строителей коммунизма [См.: 1. 88]) — убийство отца, изнасилование матери, самоубийство.]

⁴ См. об этом размышления А. Н. Сохора в связи с циклом «Земля»: наст. изд., с. 296.

ся с танцами старыми. У Гаврилина дистанции не было, тем более в таких жестких и механистичных танцевальных формулах. Это теперь, когда прошел слух, что рок умер, его фамильные уголья стали доступны чуть ли не всем, начиная с песен, что звучат с эстрады под гитару с ударными, по поводу чего Гаврилин не без иронии записал в тетрадь: «Кроме тяжелого рока, пока наиболее распространен порок. Некоторые извлекают из него печальный урок и дают зарок избавиться от порока. Но хуже всего то, что совсем нет у нас пророка. Нет пророка в своем Отечестве, нет его и на чужбине» [1. 253].

Отсвет поисков, отраженных в плане «Незабудок», есть в изумительных, как вологодские кружева тонкой выделки, хоровых «Припевках» (1971), вошедших в «Перезвоны» под названием «Посиделки».

Немного о романсах

Романсы Гаврилина, как и его песни, не знают жестких границ (по словам Б. В. Асафьева, «русский романс всегда рвется за пределы романса как такового» [Цит. по: 36. 4]): они пересекаются и взаимодействуют с песнями, образуя порой относительно самостоятельный круг. Гаврилинское решение романса имеет два основных варианта. Первый — стилизация жанра, связанная в основном с театром, с созданием музыкальной атмосферы эпохи; отсюда выбор поэтических текстов — Тютчев, Батюшков, Жуковский, Дмитриев. Здесь Гаврилин в большей степени ориентируется на историческую конкретику жанра, на его бытовое назначение, и романсы-стилизации этого круга существенно отличны от песни-романса в вокальных циклах. Другой вариант более подвижен, граничит с песней, как жанром, синтезирующим элементы городской и крестьянской песенности, жанром, по-гаврилиноски театрализованным. Черты таких романсов, иногда приближающиеся к жанру «жестокоего романса», можно обнаружить как в отдельных, самостоятельных вокальных сочинениях, так и в гаврилиноских циклах. К этой теме мы будем еще возвращаться, а пока затронем основное.

Сейчас, когда русский романс второй половины XX века известен многими превосходными образцами (Д. Шостакович, Г. Свиридов,

В. Гаврилин, В. Рубин, Б. Чайковский и другие), трудно представить то время, когда само обращение к лирической теме требовало оправдания, а романс считался жанром мещанским, буржуазно-сентиментальным. Я отчетливо помню удивление, с каким в 50–60-е годы встречались концертные программы из старинных романсов — это было нечто неожиданное и считалось знаком «оттепели». В конце 50-х концерт французского шансонье Ива Монтана в зале им. П. И. Чайковского ставили в ряд с концертами академических певцов, что говорит о практически полном забвении целой ветви вокальной культуры, непонимании богатства жанровых разновидностей и традиций... На это ушли годы. Я уж не говорю о затянувшемся процессе возвращения в нашу культуру имен В. Козина, П. Лещенко, В. Паниной, А. Вяльцевой и других корифеев русского романса.

Чтобы в полной мере оценить созданное Гаврилиным в области камерно-вокальной музыки, весьма важно представить ситуацию, складывающуюся вокруг этого жанра в ту пору, когда композитор к нему обратился. Сделать это поможет разговор о романсе, начатый в 1963 году А. Н. Сохором:

<...> Нам нужен сегодня романс как форма лирического высказывания композитора и поэта, их «разговора» с каждым слушателем в отдельности. <...>

Не надо бояться, что камерный характер высказывания, неизбежный в романсах, обязательно увлечет их авторов в сторону мелких тем и мыслей, уведет от больших общественных проблем. Не происходит же это в советской лирической поэзии, богатой примерами высокой гражданственности, настежь открытой дыханию современности. <...>

<...> На афишах теперь чаще появляются названия советских романсов. Но беден еще их выбор, однообразны программы концертов. Словно бы вокальную музыку пишут у нас только пять-шесть человек и у каждого — всего по два-три сочинения.

А ведь именно за последнее десятилетие романс особенно вырос, пришел к новым большим достижениям. Очень расширился круг его тем и образов. В частности, советские композиторы возродили в этом жанре забытую было традицию Даргомыжского и Мусоргского, напомнили, что романс может быть не только лирическим излиянием, но и портретом, бытовой зарисовкой, сценкой из жизни [92].

Как признавался Гаврилин, неожиданная встреча с «жестоким романсом» в глухой деревушке открыла ему глаза и на потребности слушателей, и на целый пласт фольклора, долгие годы искоренявшийся из народного обихода. Соединение крестьянской и городской песенности заинтересовало его в работе над дипломом о творчестве Соловьева-Седого и стало одним из важных свойств его музыки.

Так что же такое «жестокый романс»? Считается, что это особые песни — лирические, эпические, балладные, — полные драматических событий. Ситуация с ним у нас тоже была драматической:

До недавних пор словосочетание «жестокый романс» употреблялось только в негативном контексте, наряду с эпитетами «псевдонародный», «мещанский», «низкопробный» и даже «блатной». <...>

Широкое распространение подобных песен обычно трактовалось так: через трактиры, песенные сборники и эстраду они «просачивались» в деревенский и фабрично-заводской репертуар, «замутняя и отравляя» «подлинно народную» поэзию. Время было такое, когда находились люди и организации, бравшие на себя смелость утверждать, что народное, что не народное, а что и антинародное. <...>

Между тем эпический жестокий романс — законное дитя русской народной поэзии. Он возник и развился как результат взаимодействия и взаимовлияния устной традиционной словесности и письменной поэзии. Его остроту продолжает поэтику старинной народной баллады с характерными для нее драматическими описаниями коварства, предательства, кровавой расправы [93. 3–4].

Один из вариантов «жестокого романса», который услышал в деревне Гаврилин, опубликован:

Я сажу за роялью, играю,
Я сидела и пела за ней.
Я сидела, играла и пела,
Душе была радость моей.
<...>
Невеста нисколь же не лучше,
Нисколь не красивей тебя.
Когда их за стол посадили,
Все гости кричали: «Ура!»
В Марусино бедное сердце
Свинцовая пуля легла [93. 72–73].

[Гаврилин о жестоком романсе в одном из фильмов и в нескольких интервью.

Песни в широком плане с чертами романса — «Осенью» и «Простите меня». Но все это достаточно условно, так же как и рассмотрение «Русской» и «Немецких тетрадей» в контексте книги В. А. Васиной-Гроссман [36].]

«Я очи знал...»

[Стихи Ф. Тютчева (1852). Музыка к спектаклю «Три мешка сорной пшеницы».]

Я очи знал, — о, эти очи!
Как я любил их — знает бог!
От их волшебной, страстной ночи,
От их волшебной, страстной ночи
Я душу оторвать не мог. *И т. д.*

Так, почти без изменений, все четыре строфы. Единственное, что позволил себе Гаврилин, — оттягивающий повтор третьей живописующей строки каждого четверостишия. Повтор отнюдь не механический — гармоническое движение не останавливается, мелодический рисунок иной, лишь скрытый мелодический контур (*ми – ре – до*) обнаруживает плавное нисхождение. И только в последней строфе этот повтор дополнен резюмирующим повтором последней строки: «И любоваться им без слез».

ИЗ СЕМЕЙНОГО АЛЬБОМА № 3

Озерный пер., д. 2 (1970–1980)

Н. Е. Гаврилина

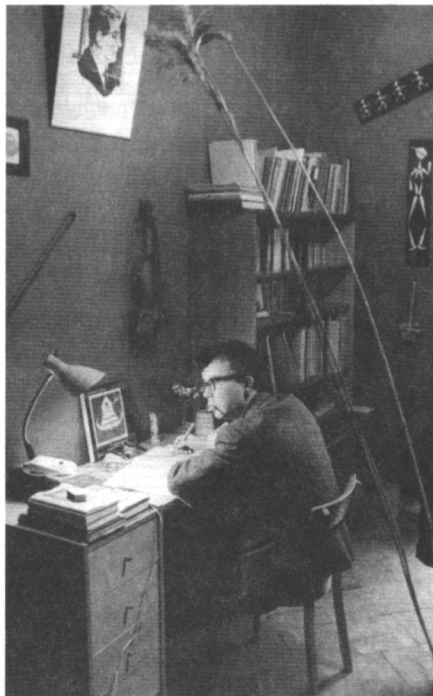
Здесь, в квартире из четырех небольших комнат, мы прожили с 70-го по 80-й год. Но нам снова не повезло — Валерий выбрал себе крайнюю комнату на отшибе, чтобы его никто не беспокоил, узкую, между роялем и стенкой — узкий проход, но зато письменный стол стоял у окна, и рояль, как он говорил, «зубами стоял к окну». Но там внизу оказалась настоящая хулиганка. Скандалила, однажды стала буяннить, дошло до това-

рищеского суда. Ей вынесли порицание, объяснили, что в дневное время он может играть, но он уже не мог — у него стопор внутри. На семейном совете решили переселить его в самую лучшую комнату, которую поначалу мы отдали, конечно, маме. Там было два окна, очень светло, и нормальные соседи внизу, которые не стучали и не кричали...

Т. Д. Томашевская

Наша следующая встреча [с мамой В. А. Гаврилина. — АТ] произошла много лет спустя в Ленинграде, в Озерном переулке <...>. Когда днем все разъехались по делам, мы остались вдвоем и много говорили о Валерике. Она была уже совсем иной <...>. Вспомнив нашу встречу, она горько заплакала, успокоившись, согласилась, что решение, принятое тогда в тюрьме, было правильное. «Он очень любит свою работу, — сказала Клавдия Михайловна, — хотя она у него тяжелая, трудная, нервная, пишет почти все время ночами». <...>

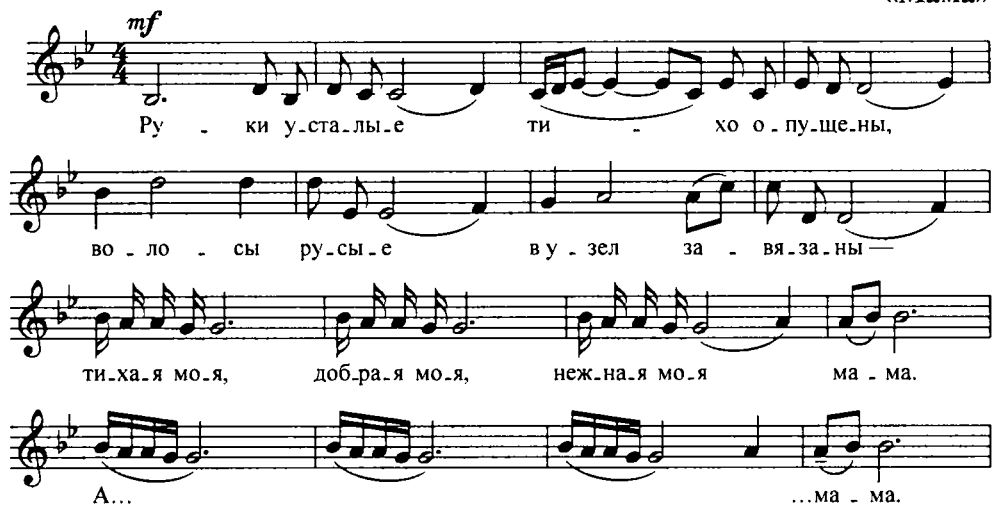
Через год с небольшим я увидела ее в последний раз. Она была тяжело больна. <...> Она сказала, что спокойно никогда не жила: заботы, тревоги, а сейчас наступила хорошая жизнь — нет здоровья. Я понимала ее — след страшных страданий, несправедливого наказания она изжить не могла. Она, столько сил отдавшая воспитанию чужих детей-сирот, своих оставила сиротами на долгие годы. <...> Жуткая несправедливость, перекоरेжившая сразу несколько жизней, осталась в памяти [9. 25].



В кабинете
на Озерном переулке, дом 2

Видимо, именно тогда Гаврилин записал: «В окопах материнских морщин захоронены наши уходящие годы». Здесь же на Озерном на слова Альбины Шульгиной была написана одна из самых светлых, трогательных и пронзительно-нежных песен — «Мама» (1974).

«Мама»



Клавдия Михайловна Гаврилина скончалась в 1978 году.

В начале 1980 года Гаврилины гостили в Вологде у Т. Д. Томашевской. По их возвращении О. Я. Штейнберг написала Татьяне Дмитриевне:

Сегодня утром среднее поколение нашего семейства возникло на пороге нашего дома. Пригретые вашим теплом и ласками и напоенные чистым вологодским воздухом, они как-то возродились. <...> Чувствую, что поездка была им на пользу.

Естественно, бывали здесь и дружеские встречи, дни рождения.

Я. Л. Бутовский

<...> Другой мой день рождения из-за болезни моего отца мы справляли не дома, а у Гаврилиных на Озерном переулке. Были только самые близкие, в том числе и два моих московских друга, киноведа Леонид Козлов и Наум Клейман — как раз в этот день он прилетел из Парижа. После подробного и интереснейшего рассказа Наума о подготовке эйзенштейновской выставки в Париже Валерий сел к роялю, заиграл какую-то французскую песню. Потом стал играть свое и играл почти всю ночь. Играл с особым подъемом. Может быть, потому, что среди присутствующих были два чутких слушателя, музыку его совсем

не знавшие... В пятом часу утра на площади Восстания мы прощались с Козловым — он шел в гостиницу, мы домой, — и я никогда не забуду сияющее лицо Лени и его возгласы, особенно громкие на пустой площади: «Какая музыка!.. Нет, какая музыка!!!» <...>

Говоря о музицировании в кругу друзей, нельзя не вспомнить наш домашний хор. Валерий всячески поддерживал желание петь, особенно хором, аккомпанировал и сам пел с явным удовольствием. Больше всего и с особой радостью пели мы его песни — «Белую ворону», «Домашнюю песенку», «Не бойся дороги», обязательно — «Маму», иногда и не один раз... Пели народные песни, почти всегда — «Рябину», «Из-за острова...» Валерий пытался заставить нас, любителей, петь выразительно. Разучивал с нами припев «Домашней песенки» двумя полухорами — наши дамы пели: «Что-то времечко идет...», мужчины вторили басом: «Чур, чур, черен, черен черный ворон...» И очень трогательно радовался, когда все получалось! [9. 84, 86]

Камерно-вокальные циклы

Первое, что обращает на себя внимание в камерно-вокальных циклах¹ Гаврилина, — их названия. Складывается впечатление, что композитор специально акцентирует: предлагаемый слушателю опус есть нечто незначительное — «тетрадь», «альбомчик», «вечерок», нечто интимное, как личные дневники, заметки для себя, без претензии на всеобщее внимание, нечто, находящееся вне сферы действия красно-календарных дат и всенародных призывов, вневременное, доверяемое тетрадке, дневнику... Отсюда и как бы прокламируемое отсутствие последовательно выстраиваемого сюжета: листки из альбома — вроде блоковского: «Я перепутал все страницы...»

Этим же сразу задается то, что в их основе — жизненная реальность, пусть и частных, но событий, происшедших в жизни, сохранившихся в памяти сердца. Так, в «женском» варианте память о событиях, которые как жемчужины связываются ниткой в ожерелье и постоянно отогреваются на теплой груди воспоминаний, имеет свою женскую логику чередования — сегодня такую, завтра другую. Мы

¹ [Определение «камерно-вокальный цикл» и — шире — «камерно-вокальный театр» непривычно; может быть, понятнее будет, если сказать «маленькие оперы» или «вокальный театр одного актера».]

им сопереживаем независимо от того, что им предшествовало и что последует дальше, наконец, каким хронологически точным или обобщенным временем они помечены. Главное, что они оставили неизгладимый след в душе героини и волнуют нас.

Несмотря на личностный, интимный характер, все это оказывается отражением многосоставности культуры, ее полихронности, возможности сосуществования многих времен¹. Тем самым заявляется и право человека на частные переживания, на неподвластную никому память сердца, на ошеломляющую своей непредсказуемостью и силой чувств, по-русски страдательную историю женской души.

«Русская тетрадь» — возможно, в связи с особой национальной ментальностью — поручена женскому голосу, а «Немецкие тетради» — мужскому. Примечательно еще, что начало, то есть «Немецкая тетрадь», как это нередко бывает у русских композиторов, связано с «чужим», и лишь потом появляется более близкое, «свое». Но и с «немецким» не так все просто, ибо голос хотя и мужской, но принадлежит он поэту с чувствительной, «женской» душой, а проблемы и образы этой музыки — чисто русские. Однако обращение к Гейне, к Германии закономерно, так как начало 60-х, годы учения Гаврилина, отмечены повышенным интересом к немецкой музыке, а Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман — едва ли не наиболее популярные в широкой слушательской аудитории авторы. Уже позже мы познакомились с Новой немецкой школой, с новинками техники и технологии.

Гаврилин взял не технику современной музыки, а доверительность интонации, простоту формы старой немецкой школы, соединив их с целостностью русской и импрессионистичностью французской школ. Не песня как форма-кристалл, предмет методически точного анализа, но песня как форма-процесс, как живое созидание, к тому же с российской целостностью и неотрывностью от быта и жизни. А сходство с Шубертом и Шуманом — в близости к есте-

¹ [Сознание и подсознание, коллективное бессознательное; Бахтин и Гуревич — низовые слои культуры, народная культура; посмотреть «Франсуа Рабле» и «Культуру Средневековья»]. АТ имеет в виду книги: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965; *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972. — *Прим. ред.-сост.*

ственной разговорной речи, в том, что в пору расцвета симфонизма Гаврилин обратился к доступной, демократичной песне, способной передать и индивидуальность автора, и новые эмоции.

Уже в первой «Немецкой тетради» Гаврилин свободно адаптирует, режиссирует, драматизирует текст (порой не Гейне, а *по Гейне*). В народном по своим корням и духу музыкальном языке идет процесс сотворчества и интерпретации (фольклорный в основе), в котором могут быть усечения, повторы и действует живая способность интонирования и различные ее проявления.

В разные годы список вокальных циклов Гаврилина менялся. В качестве вокальных (или песенных) циклов фигурировали циклы, которые потом получили новое воплощение («Скоморохи», «Земля», «Военные письма») или были утрачены. Другие — наиболее удавшиеся и закрепившиеся именно в этой своей ипостаси — в настоящее время составляют основной корпус вокальных циклов композитора. Это — «Русская тетрадь», две «Немецкие тетради», «Времена года», «Три песни Офелии», «Вечерок».

Глава 12

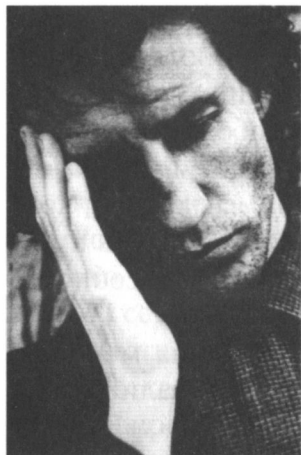
АНГЛИЙСКАЯ ТЕТРАДЬ — «ТРИ ПЕСНИ ОФЕЛИИ»

1971 год был для Гаврилина годом многих интересных замыслов и свершений. Но были и огорчения — наметившаяся очень интересная театральная работа в музыку к спектаклю так и не вылилась, но принесла вокальный цикл «Три песни Офелии» и удивительную человеческую дружбу с художником Ю. И. Селивёрстовым.

В. А. Гаврилин

Это было в 1972 году¹. Я сочинял музыку к спектаклю «Гамлет» в Ленинградском ТЮЗе. В театре вдруг пошли разговоры, что пригласили какого-то художника из Москвы и что художник — гениальный. Мне,

¹ Неточность Гаврилина, нужно — 1971 г.



Ю. Селивёрстов.

Публикуется впервые

естественно, захотелось хоть глазком поглядеть на геня. Но он таился где-то в недосягаемых, тайных глубинах театра и был доступен только для избранных <...>. У меня меж тем не ладилось дело с постановщиком спектакля <...>. Однако знакомство состоялось — на банкете по случаю премьеры «Гамлета» <...>. Юрий Иванович сразу ко мне подошел, и для начала мы — оба пострадавшие — стали друг другу страшно ругать «главного», потом перешли на тему о человеческих глупостях, гадостях, подлостях вообще, и я рассказал ему одну историю. До этого я случайно познакомился с одним своим ровесником, немцем по национальности. Во время «сталинщины» его родители, обвиненные в шпионаже, были уничтожены, а он, малое дите, вместе с сотнями других, таких же несчастных, был помещен в детский концлагерь. Дети работали на трелевке, на лесоповале, обращение было самое жестокое. Побои, наказание голодом —

дело было самое обычное. Самое страшное — наказание «серым волком». Нашалившего ребенка охранники (люди в большинстве молодые) выводили на ночь из барака, приходили волки и ребенка съедали. И в этом царстве беспросветного, чудовищного, сатанинского зла единственными существами, которые проявляли к детям истинно человеческое отношение, были... крысы. Дети играли с ними, как с котятками, и не было случая, чтобы крыса тронула ребенка. Бараки были из вагонки, и зимними морозными ночами крысы укладывались на детей и согревали их, как одеялом. Крысы были большими гуманистами, чем те, кто смел называть себя людьми¹.

Закончив рассказ, я посмотрел на Юрия Ивановича. Он плакал. И глаза его, обычно голубоватые, с туманом, поразили меня. Они сделались пронзительно синими, жгучая, горящая синева, выстреливающая болью. Так я узнал, как плачет этот неповторимый художник. После я видел и узнавал эту боль в его «Великом инквизиторе», в его Есенине, Свиридове, Бахтине, Толстом, Мусоргском и в великой притче — «Знаках зодиака», этом горьком, откуда-то далеко сверху произнесенном приговоре безысходной круговерти жизни, суете сует мира сего, не освященной ни крестом, ни Духом Святым. Эта боль потом много направляла в моей собственной музыке, и видение залитой слезами синевы

¹ [Рассказ о немецком мальчике, адская боль, жгучие слезы — детские зачины ряда спектаклей, «Военных писем». Параллель «Иванова детства» Тарковского?]

до сих пор часто является тем благословенным началом, от которого начинается моя музыка. И сам он после этого стал мне как родной. И я с великой радостью стал читать в его письмах ко мне: «Господи, Благослови! Здравствуй, брат!» Значит, тоже принял за своего [3. 349–351].

К ответу «горького приговора» в творчестве Гаврилина мы еще вернемся. Здесь отмечу важное продолжение этой дружбы — встречу с М. М. Бахтиным, к которому привел Гаврилина новый друг. Портрет Бахтина работы Селивёрстова в кабинете Гаврилина и само присутствие Бахтина в жизни и размышлениях композитора позволяют лучше представить себе истинную глубину его сочинений.

От несостоявшейся работы в театре остались «Три песни Офелии», в которых трагедию девушки из «Русской тетради» в чем-то повторяла героиня этой тетради — условно говоря, «Английской». Обращаясь к ней, прежде всего надо сказать о несовпадающем с шекспировским сюжетом порядке номеров¹.

А. А. Аникст написал, что «в безумии Офелии есть своя „последовательность“ идеи» [94. 154]. В первой песенке ужас от потери отца: «Ах, он умер, госпожа, / Умер и зачах; <...> Не оплакан мной». Вторая песенка — о ее растоптанной любви: «Завтра в Валентинов день, / И с утренним лучом <...> Впускал к себе он деву в дом, Не деву отпускал...». И в заключение ее снова мысли об отце: «И он не вернется к нам? / <...> Он покинул свет...»² У Гаврилина последовательность песен противоположная — в вокальном цикле нет привязки к трагедии, ее логике. Как и в «Русской тетради», драматургия в «Английской» ретроспективна: № 1 — вокализ, выходная ария, № 2 — песня о вероломной любви, № 3 — отрешенная песня о смерти, прощание («Спокойной ночи, господи, спокойной ночи...», громко хохочет, смех обрывается) и уход. Пожалуй, именно ретроспективная перестановка номеров может послужить объяснению смысла вокализа «Слышу голос милого Франца»³. Речь в нем идет

¹ АТ не оговорил, что сначала цикл «Песни Офелии» состоял из двух песен к спектаклю. В редакции 1993 г. был добавлен вокализ (№ 1) и сделана новая редакция песни о Валентиновом дне. — *Прим. ред.-сост.*

² Перевод М. Л. Лозинского.

³ Я. Л. Бутовский пишет, что название вокализа — это посвящение Ф. Шуберту [9. 147–148].

о смерти Офелии, а объяснению музыкальной драматургии, соединившей спокойное пение и бурливый (речной?) поток сопровождения, фортепианный отыгрыш с ритмоформулой похоронного марша и отлетом души в небеса, помогает рассказ королевы: «Мы слышим поэтический рассказ о том, как она умерла; примечательно, что перед смертью она продолжала петь и необыкновенно красиво ушла из жизни. Этот последний поэтический штрих чрезвычайно важен для завершения образа Офелии» [94. 155].

Песню о Валентиновом дне Шекспир включил в диалог девушки с королевой, это уход от ответа, иносказание. У Гаврилина — аскетическая фактура, монотонное сопровождение в сумрачном низком регистре с прихрамывающей в глубокий бас второй долей — шествие рыцарей или медленный ритуальный танец — то ли характеристика темной эпохи, то ли самой трагедии — то ли зловещий интерьер Эльсинора. Единственный раз, когда статичное сопровождение сдвигается с места и чуть-чуть просветляется, — начало второго куплета (*до минор* после *си минора*). И неожиданное, «сумасшедшее» окончание... в *фа мажоре*. И также неожиданный, почти невпопад (кроме соотношенности ритма), а в контексте трагедии объяснимый контраст темы и игривых интонаций вокальной партии. Текст «подправлен» испробованными в «Немецких тетрадах» гаврилинскими «завиточками и повторами», они игриво вклиниваются в паузы между строк:

Он встал, оделся, отпер дверь, йе-йе-йе,
И из его хором, тук-тук-тук, йе-йе-йе,
Вернулась девушка в свой дом
Не девушкой потом.
Вернулась девушка в свой дом
Не девушкой потом, йе-йе-йе, йе-йе-йе, йе-йе-йе¹.

Возникает несколько как бы самостоятельных планов действия: песня, «исполнительница» песни и мрачный план фона.

№ 3 — такая же статика, но по контрасту в *си мажоре* и высоком, позванивающем регистре с распевной, оцепенелой, как бы безразличной к окружению мелодической линией. Сопровождение также

¹ В конце пометка *lugubre* — печально, мрачно.

механически размеренно и как бы совершенно автономно существует в своем летоисчислении, несмотря на эффект рассогласования (полифония пластов при гармонической вертикали). Лишь ближе к концу — дошедшая до обезумевшего сознания мысль и следующий за этим полный нечеловеческой тоски, почти звериный вой. Здесь можно говорить о сцене, ибо уже первые слова «Ах, он умер, госпожа» вводят в пространство диалога, а в конце этой сцены обращение «Спокойной ночи, господа» выдает молчаливое присутствие, может быть, только в ее помутившемся сознании, большой аудитории...

Глава 13

«ВТОРАЯ НЕМЕЦКАЯ ТЕТРАДЬ»

Цикл на стихи Генриха Гейне из одиннадцати номеров и шести интерлюдий посвящен А. Н. Сохору и имеет важное предупреждение «От автора»:

Это сочинение — вокально-фортепианное в полном смысле, то есть роль фортепиано столь же значительна, сколь и роль голоса. В исполнении предполагается элемент актерской игры. Оно может сопровождаться пантомимой, изображающей — в зависимости от содержания — музыкальные военные шествия, светские танцы, а также различные душевные состояния: вдохновение, раздумье, смерть и т. д. Первые три интерлюдии исполняют вторым пианистом на фортепиано, помещенном за сценой. После № 10 певец покидает эстраду, и № 11 исполняется из-за сцены. Если по каким-либо причинам второе фортепиано невозможно поместить за сценой, то тогда четвертая и пятая интерлюдии, а также № 11 исполняются на двух¹ фортепиано.

Автор не счел нужным в подробных, мелких деталях динамики, темпа, агогики навязывать манеру и характер исполнения, рассчитывая на художественную чуткость и инициативу исполнителей [95. 2].

Бывает, что вокальный цикл с успехом превращается в целостное музыкально-драматическое представление. «Вторая немецкая тетрадь», возможно, наиболее показательный пример.

¹ Неточность у Гаврилина — следовало написать: «на втором».

Г. Друбачевская

В развернутом повествовании композитор воссоздает горькую драму поруганных чувств человека. Тема предательства любви и переживание его, воплощенная с необычайной экспрессией, скрупулезно анализируется автором. Рассказ ведет чуткий, ранимый герой, а безжалостная «анатомия» его несчастной любви развернута в триаду: сначала измену возлюбленной он рисует в своем воображении; затем катастрофа измены происходит в реальности; наконец, пережив все, он горько подытоживает свою драму. Через весь рассказ трижды проходит мотив: «И завтра мою дорогую гусар увезет голубой».

<...> Когда драма из воображаемой становится реальной, юмор уходит, и потрясенный автор захлестывает нас музыкой гнева, сарказма, отчаяния, самобичевания, так органично соединяющейся с поэзией Гейне. Все это реализовано с редкой пластичностью и естественностью, и нужно отдать должное художественной и человеческой чуткости Гаврилина, очень прочно — по смыслу, по гибкой последовательности «отчаянных» состояний героя — связавшего все в цельную ткань. И паузы между номерами воспринимаются как естественный вздох, а композиционно — как многоточия в стихах... Так что, думается, перед нами, в сущности, разновидность камерной монооперы [96. 70–71].

Отметим, что «Вторая тетрадь» объединена не только общностью героя, как и «Первая», но и образом любимой, и четкой фабулой. Возросло значение актерско-сценического плана: больше отклонений от текста Гейне («игровое» обыгрывание текста), шире актерские задачи (авторские ремарки) и функции фортепиано (второе фортепиано, разрастание интерлюдий), эстрада становится сценой... С точки зрения академически строгого концертного исполнения все это выглядит внешним «принаряживанием» традиционного вокального цикла. Если бы это было так, то цикл можно было бы уподобить картинкам для раскраски — черно-белые контуры вокальной графики ни с того ни с сего заливаются цветными пятнами, становятся подобием безвкусно раскрашенных фотографий. Но это не так, и нужно все это отнюдь не для педализации эффектов. Внешнее, сценическое здесь не само по себе, а отражение внутреннего, сущностного, способ выявления философской сути сочинения.

Сделано это так: первые три Интерлюдии исполняются на втором фортепиано за сценой. По мере развития сюжета расширяются Интерлюдии и сфера гусарства, что подчеркнуто динамизированной

репризой № 2 — № 9, где вокальной партии, особенно в ее начале, поручена значительная часть оркестрово-инструментальных моментов (подражание трубам, барабанам), — ясно, как прочно место гусара в отданном «на постой кой-кому» сердечке героини. Тут не просто расширение захватнической, милитаризованной сферы гусарской музыки вплоть до ее вклинивания в вокальную партию героя — это одновременно и вытеснение Поэта со сцены, выдавливание высокого духовного искусства за кулисы, на задворки жизни. Решение этой мизансцены драматургически существенно — после номера, который так и называется — «Я вас покинул в середине июля», певец и вправду уходит со сцены. Заключительный номер («Голос — ласковый, как прежде») звучит уже за кулисами.

Все вернулось на круги своя. Хотя Поэт многое пережил и действительно «не тот, что прежде», любовь осталась в его сердце. Вновь звучит его вопрос: «Ты действительно сердита?» Здесь «Вторая Немецкая тетрадь» подобна «Разговору в Падерборнской степи», который заканчивается словами Поэта: никакие доводы в низменности всего вокруг его никак не убедили, он остался со своими высокими думами и ассоциациями: «Но едва ли ты разрушишь, / Что в душе моей сокрыто»¹.

З. А. Долуханова — В. А. Гаврилину. 08.03.1984

Дорогой несравненный Валерий Александрович!

Еще долго звучала Ваша восхитительная музыка в моей душе, так хотелось еще увидеть Вас, еще раз выразить свое восхищение и преклонение.

<...> Опять познакомилась с «новым» Гаврилиным, открыла его для себя. 2-я немецкая тетрадь осваивается моим студентом под бурный восторг его учительницы. Замечательная музыка, какая выразительная! Просто клад для певцов. <...>

¹ [У Васиной-Гроссман — подробный анализ с нотными примерами, вывод — «развернуто излагается на сей раз сюжет, намеченный в первой „Немецкой тетради“ лишь немногими штрихами» (?) [36. 299–304].]

Через пять лет Гаврилин вернулся к стихам любимого поэта и со-
здал «Третью немецкую тетрадь». [Продолжение столь детально про-
работанной в предыдущей идеи ухода? Или поворот в новое русло?]

В дневнике Н. Е. Гаврилиной (октябрь 1979 года) сохранилось
высказывание композитора о «Немецких тетрадях»:

Почему привлек Гейне? Увлёкся русским фольклором. Заинтересо-
вался через русскую поэзию (переводы Жуковского и др.). За этим стоит
целый мир поэзии романтической, народной и, как ни странно, русской
(с этого бока). И немецкий фольклор.

1-я тетрадь была юношеская, более романтическая, некоторые но-
мера написаны на тексты, использованные крупнейшими немецкими
композиторами, — «Бедный Петер» и др. Это сочинение о любви ро-
мантической. 2-я тетрадь — трагедия более зрелого человека, разлад
с действительностью, крушение мира иллюзий, но вместе с тем сохра-
няется светлое восприятие мира. Реминисценции из Бетховена, Моцар-
та, Шумана, Малера. Все стихи о любви неудачной, но на фоне картин
действительности. К Гейне в ряд пристраиваются все музыкальные
классики. 3-я тетрадь — «Бимини» — остров фантастический, где все
бесконечно счастливы. Форма точно такая же, как и во 2-й. Это сочи-
нение надежды. Это — зрелый Гейне.

В томе Гейне, который лежит на столе в его кабинете, в стихо-
творении «Бимини» отчеркнуто четверостишие в конце 2-й части,
легшее в основу № 3: «Кошка-крошка Мимили, / Петушок Кикири-
ки, / Будьте счастливы, мы больше / Не вернемся с Бимини».

Сохранился общий план цикла, озаглавленный «Немецкая тет-
радь № 3. Стихи Генриха Гейне (Бимини)», и тексты первых номеров:
№ 1. «Колыбель моей печали...»; № 2. «О, как счастливы деревья!...»;
№ 3. «В царство молодости вечной / На волшебный Бимини»;
№ 4. «Причудам дерзостно и смело...»

*АТ. Признаюсь, что загадочный подзаголовок цикла — «Бимини»
до той поры не был у меня на слуху и потому не давал мне покоя,
пока я не нашел у Гейне эту поэму. Вскоре был еще один сюрприз, он
дал новую подсветку не состоявшемуся, а вернее, трагически исчез-
нувшему циклу, сочиненному в 1976 году и не сохранившемуся¹: в вос-*

¹ Трагедия в том, что цикл был записан, но утерян вместе с нотами «Свадьбы» при
переезде на другую квартиру в 1996 г. Гаврилин предполагал восстановить его после того,
как восстановит «Свадьбу», но и это сделать не успел. — Прим. ред.-сост.

поминаниях о Варлааме Шаламове я наткнулся на новеллу под названием «Бимини»:

Вообще мы часто играли: рисовали друг друга, писали шуточные стихи, чертили подробные планы страны Бимини с бухтами, причалами, дворцами и яхтами. И я рассказывала о необыкновенных нравах этой страны: когда там расстаются, например, то без слов — только пошлют друг другу цветок. «Два корабля и три дельфина» — это с карты страны Бимини. В его стихах осталась она «как тайнопись, которой маги заворожили свой секрет...» [97. 119]

Глава 14

«ВЕЧЕРОК»

Обычно при анализе «Вечерка» пишут, что это «роман в письмах» или «монодрама — исповедь женщины, сумевшей пронести через все трудности жизни нерастрченную молодость души, не сломленной горечью одиночества» [98. 44], возрождение культуры романса и т. д. С точки зрения музыковедения это так. Но только ли этим определяется новаторство гаврилинского цикла?

Начнем с того, что создан он в первую половину 70-х годов, когда после 1968 года, окончательно заморозившего «вторую оттепель», усилились попытки вернуться к традиционным человеческим, экзистенциальным ценностям. Тогда все более осознавалось право человека не только на подвиги на очередной великой стройке, но и на простое человеческое счастье, понимание того, что не хлебом единым жив человек. Менялся и абрис музыкальной жизни. Появились «Вечера старинных романсов», их исполнители *отвоевывали* для жизни «рухлядь», чудом уцелевшую на антресолях. Создавались «Клубы самодеятельной песни», здесь *отвоевывали* свое место современные размышления о жизни, о любви. Чуть ли не из подполья, в закрытых концертах появились подозрительные по направленности таланта, но горячо встреченные поэты-певцы с гитарами — их поначалу то разрешали, то запрещали. Сегодня трудно представить, сквозь какие препоны пробивались они к широкой публике.

«Вечерок», при кажущейся незатейливости, интимности и вроде бы асоциальности, был туго вплетен в сложные хитросплетения музыкальной жизни 70-х годов. Вот что писал по поводу его первого исполнения в Ленинграде в апреле 1976 года Л. Е. Гаккель:

Что называется, «спорное» сочинение. Ностальгия по старинному романсу, по альбомной поэзии, по старому русскому дому... Сочинение спорно для тех, для кого музыкальный быт прошлого — объект иронии и стилизации, оно спорно, а то и вовсе неприемлемо для тех поверхностных «стравинианцев», которые видят стилизацию как сатиру, как «форму критики» и воспринимают «Петрушку», «Мавру» или Маленькие сюиты Стравинского как «остроумное зубоскальство просвещенного европейца по адресу штампов бытовой мещанской музыки» (И. И. Соллертинский) или — в лучшем случае — как гофманиаду, «дьяволиаду» на русском бытовом материале. <...> Гаврилинский «Вечерок» для меня полностью приемлем даже и со «стравианских» позиций, коль скоро я бы стал на них... но статью не тороплюсь, одухотворенная элегичность «Вечерка», наново открываемый им лиризм быта, «поэтичность банального» ведут мой слух к Чайковскому — и к Малеру, сколь многих оговорок ни требовало бы это имя в данном случае. К Малеру, для которого «банальное» бывало и дьявольским наваждением, но чаще — полем человечности, возможностью сердечнейших музыкальных высказываний. <...> А возвращаясь к «Вечерку» Гаврилина, шлю благодарный привет его музыке, способной занять ум и душу... [99. 109]

В «Перезвонах» появятся «вечёрки» — традиционные формы досуга, которые в деревне были почти искоренены как пережитки прошлого. А что в городе? С чем оставался человек, оторванный от земли и рода, отлученный от традиций культуры, разрушаемой «до основания, а затем...»? А затем зияла полная пустота, ибо человек в своей самости остался наедине с самим собой... В молодости, в школе, на производстве это не так заметно, а вот когда наступает вечер... «Вечерок» — вечер жизни, время подведения итогов, и просто вечер, когда окончен отнюдь не «праздничный» день. Хорошо, если есть что вспомнить, если кроме суматохи и сутолоки, трудовых вахт и собраний было в жизни и что-то свое...

И, переходя к разговору о музыкальных особенностях и достоинствах гаврилинского «Вечерка», начать надо с того, что это был принципиально новый взгляд на человека — он наедине с самим

собой. Причем, как и в «Русской тетради», здесь опять перед нами женщина, но на первый план действительно выходит ностальгия — по естественным человеческим чувствам, по нежности и ласке, которые чудом уцелели и не ободрались в кровь об острые углы мужской цивилизации. Об этом у Е. М. Винокурова: «Округлы облака и женщины. Кругла / Планета наша! Яблоко округло. / И сердце кругло. Круглота не зла». Более всего поражает слушателей в «Вечерке» именно эта исчезающая из нашей жизни добрая, охранительная, всепоглощающая стихия женственности, округлости, теплоты и ласки, однозначно противостоящая оставленной далеко за пределами музыки, за пределами *здесь* и *сейчас* мужской европейской цивилизации.

«Вечерок» противопоставлен «Немецким тетрадям» своей беззащитной женской сутью, но он и родственен им своею лирической природой. В «Вечерке» важно именно *отвоевывание* права на лирику.

По-видимому, не случайно «Вечерок» ставился на театральной сцене. Но и без реальной сцены, в концерте, с самым первым его звуком, с первым перезвоном (музыкальная шкатулка и куранты одновременно, ожидание чего-то торжественного и фантастического — и вдруг эта кристальная прозрачность) возникает удивительный поэтический театр, на невидимой сцене которого далеко не безлюдно. Кроме людей в «Маргарите» — кот, жук, «Ни да, ни нет» — селедка, в «Лунным светом» и «Чвики, чвики» — птички... И не просто, а с чириканьем и мурлыканьем. Атмосфера любви и добросердечной взаимонеобходимости царит в ауре этого как будто и не сочиненного сочинения о, кажется, простой, незамысловатой жизни. Но разве она простая, если столько в ней всего было...

Таинственность, притягательность старых вещей, овеванных семейными преданиями... «Альбомчик», «Листки старинного альбома», «Семейный альбом» — для Гаврилина вещи, на первый взгляд обыденные, но на поверку дорогие и важные, ибо в незамысловатых воспоминаниях и душевном общении из поколения в поколение передаются нравственные ценности, соединяются звенья цепи. Разговор вроде бы идет о чем-то личном, сокровенном, многое прочитывается

между строк, в интонации, в пластическом жесте. Но, может быть, самое главное, что следует передать, — именно теплота чувств, умение радоваться и любить, умение благодарить судьбу за все... В стране, где семейные связи рушились, семейные предания уничтожались, приметы традиционного семейного уюта объявлялись мещанством, появление такого цикла было принципиально важно.

Для мальчика, вынужденного жить в детском доме, ценность семейного очага была потребностью души, неизвестно почему лишенной всего этого. Тихие минуты счастья рядом со старшими, когда посвящают тебя в личные и семейные воспоминания, — бесценны. Тем более что из отдельных семейных преданий вырастает предание всенародное, рождающее преданность дому, малой и большой родине, ибо всякое семейное предание — составная часть общенародной памяти.

Это эстетика Чехова и Шукшина. Принципиально личное, тихо и по-домашнему, без лишних, громких слов... Ничего общего, только свое — любовь, счастье, надежда, ожидание, красота, увядание, уход и светлая грусть прощания... Фон подчеркивает значимость и вечность этих тем.

«Вечерок» — цикл, в котором пролог и эпилог своеобразного лирического эпоса изначально заданы (*откроем — закроем* как эпическая рамка), а середина — свободное чередование разных по характеру, жанру и времени эпизодов¹. Поскольку от первого лица что раньше, что позже — особого значения не имеет. Главное — ласковая и доверчивая интонация, приемы сказа, в котором важны сама его манера, «мелочи» и система «разнообразных мимико-интонационных жестов», о чем писал Б. М. Эйхенбаум [30. 45] и что отличает «воспроизводящий» сказ от примитивной новеллы или авантюрно-

¹ Сюжет (но не фабула) цикла: № 1. Вечерок; № 2. Однажды Маргарита; № 3. Лунным светом (романтический маскарад); № 4. Чвики, чвики; № 5. Ах, мой милый Августин... все прошло; № 6. Ни да, ни нет; № 7. А нежность по сердцу — то же, что в «Русской тетради», — «зорю видно», но уже спокойно, в воспоминаниях: «задержись, заря...»; № 8. Во дни твоей любви был каждый новый день, как первый день творенья; № 9. До свиданья; № 10. Вечерок.

го романа. Не случайно здесь нет движения от завязки к развязке, ибо все, что сохранилось в альбомчике, изначально в прошлом, хотя одновременно все это и есть настоящее по его неизбывной актуальности во времени: листок в «альбомчике» — «ветхий да вечный», он «навсегда» для женского сердца, неподвластного мужской логике. Не случайно и уменьшительно-ласкательное название цикла. Развитие положений и событий снято уже в самой драматургии. Здесь иное течение времени (не *физическое*, хронометрируемое, а растягиваемое и сжимаемое в зависимости от интенсивности переживаний *психологическое* время), потому и другой способ его измерения, здесь другие ценности.

Здесь слышанное где-то и сочиненное, свое и чужое, «Русская» и «Немецкая» тетради одновременно, ибо есть «Однажды Маргарита» (ассоциация с шубертовской «Маргаритой за прялкой» и «Фаустом»), «Лунным светом» (слова Г. Гейне), «Ах, мой милый Августин» (немецкая народная песня, потом стон без слов, как в песнях Офелии). Здесь песня и романс увидены и услышаны как бы со стороны, иначе говоря, это вторичный жанр. Здесь ненавязчиво возникает «театральная» оптика. При этом композитор не пишет «оперу» или вокальную «сцену», но — по типу «театр в театре» — создает «песню в песне»:

Однажды Маргарита сидела у окошка.
Пряла пряжу.
Сидела Маргарита и песню напевала...
<...>
Прялочка прядет,
Ниточка бежит
Прялочка поет,
Колесо кружится. *И т. д.*

А вот и «песня в танце»:

Ни да, ни нет, ни нет, ни да...
<...> Я не влюблюсь! <...>
Плывет по морю лодка,
А в лодочке я и ты.
Хорошая погодка. *И т. д.*

Внезапная смена кратких речитативных реплик вокальной кантиленой рождает эффект неожиданной — по контрасту с заявленным «Я не влюблюсь!» — увлеченности чувством. На самом-то деле уже влюбилась, но не только кружение вальса, но и кружение головы, лирический отлет чувств снимается вдруг иронией: «плывет селедка». И оказывается, что «Ни да, ни нет, ни нет, ни да» — не только первые слова вальса и искусное балансирование между согласием и отрицанием, но и определение его драматургии, где «нет» начала неожиданно переключается в «да» середины, а оно в свою очередь вновь возвращает нас к не до конца утвердительному «нет» начала¹.

Лишь изредка, как бы случайно, ненароцито заглядывают сюда знаки, указывающие на истинный масштаб происходящего, знаки вечности: «колесо кружится» (№ 2), «как в первый день творенья» (№ 8), «ветхий да вечный» (№ 1).

Е. А. Ручьевская

Одним из дискуссионных произведений Гаврилина является вокальный цикл «Вечерок» <...>. Название выдает намерение автора приблизиться к сфере любимого и прочно укоренившегося жанра старинного бытового романса. Слушатель заранее настраивается соответствующим образом. И, однако, в цикле нет ни откровенной стилизации, ни даже слишком явных интонационных заимствований. Там же, где они есть, например в романсе-вальсе «Ни да, ни нет» (слова Гаврилина), этот вальс в стиле иронических вальсов-признаний обрамляет музыку совсем иного характера, которая заставляет и сам вальс услышать в новом аспекте.

В цикле явно проступают связи с шубертовской Lied, с пушкинским циклом Г. Свиридова (в этом цикле, в свою очередь, тоже значительны переключки с Шубертом) и, конечно, слышны традиции цикла «Немецкая тетрадь», а также существуют отдельные переключки с «Русской тетрадь» (сравним заключительную песню «В прекраснейшем месяце мае» и середину песни «Птички»² или «Ах, мой милый Августин»).

Все эти интонационные соприкосновения говорят, разумеется, не об эклектике — цикл остается очень цельным по замыслу и по языку, — а, скорее, о тяготении его к возвышенной сфере высказывания. <...>

Многое в цикле зависит от соотношения со словом, вернее, от переосмысления слова, от возникновения подтекста. Как и в народной пес-

¹ [Кокетство в действии; «Три вальса» из репертуара Шульженко.]

² Так Ручьевская называет № 4. «Чвики, чвики».

не, текст часто уходит на задний план, полностью погружается в музыку, и буквальное значение слова заслоняется, вытесняется переносным смыслом, подтекстом. Эмоциональное выражение получает личностный смысл, который посредством музыки вкладывает в текст композитор. Это особенно наглядно и сильно, например, в песне «Ах, мой милый Августин», в песнях «Птички», «Ни да, ни нет» (в двух последних случаях слова Гаврилина).

<...> Образно-ассоциативная нагрузка цикла выражается не в собственно стилистических ассоциациях как таковых, но в тех жизненных взаимосвязях, которые стоят за ними, в психологическом подтексте [100. 51–52].

З. А. Долуханова — В. А. Гаврилину. 17.12.1975. Ростов-на-Дону

Дорогой Валерий Александрович!

Поздравляю Вас с премьерой цикла «Вечерок», исполнение которого состоялось 12-го декабря в гор. Ростове. Вчера я повторила его в Ставрополе. Это было уже гораздо лучше и даже имело огромный успех. <...> Как мне хочется спеть все 17 номеров!¹ Это прелесть что за музыка, и мне подходит невероятно. <...>



З. Долуханова и В. Хвостин исполняют «Вечерок».

Публикуется впервые

¹ Сочинение еще не было завершено композитором; сначала исполнялся цикл из восьми номеров.

В. А. Гаврилин — З. А. Долухановой. 23.01.1975

Дорогая, дорогая Зара Александровна!

Получил от Вас замечательную открытку о премьере «Вечерка». Спасибо Вам преогромнейшее!! Я представляю, как замечательно Вы это делаете. Чувствую себя страшно виноватым перед Вами, но поделать пока ничего не могу — вот уже больше месяца болею <...>. Надеюсь, что к концу месяца разрешат работать, и тогда сразу сяду за тексты и буду делать их сам — так, видимо, будет лучше. Посылать буду по мере переделки. Тональностей менять пока не буду, т. к. Вы сами должны избрать удобнейшие. Цикл идет без перерыва, но 2–3 номера вырвать можно, хотя по музыке, по стилю все сочинение резко отличается от того, которое Вы уже поете. <...>

З. А. Долуханова — В. А. Гаврилину. 28.12.1978. Москва

Мой дорогой и прекрасный автор!

Ваша штатная солистка Долуханова, только что в 150-й раз спевшая Ваш дивный и всеми любимый «Вечерок» № 1, со всей сердечностью поздравляет Вас и Вашу семью с наступлением Нового года и желает всего-всего самого доброго. <...>

В начале 1978 года впервые был исполнен дуэтный вариант:

Первый раз новое сочинение В. Гаврилина в Ленинграде исполнила в своем сольном концерте З. Долуханова. Оба исполнения — и З. Долухановой, и дуэта Л. Филатовой с Т. Новиковой — имели свои достоинства. <...> Дуэт привнес новые черты в облик героини, еще больше приоткрыл ее душу, ее эмоциональное состояние, обнаружил скрытый внутренний диалог героини с возлюбленным [101].

Особое место в истории этого сочинения занимает его постановка в Московском камерном музыкальном театре, названная «Альбомчик».

М. Г. Бялик

<...> Борисов, взяв за основу романсовый цикл Гаврилина «Вечерок», дополнил его фрагментами из других произведений композитора <...> сочинил связующий литературный текст, по существу, превратив все это в моно-оперу.

Пожилая женщина в поношенном пальто и старенькой шляпке крепко прижимает к груди альбом с фотографиями и стихами, ею некогда сочиненными или переписанными. Листая страницы альбома, страницы одной несложившейся жизни, она рассказывает нам о своей судьбе. И тут отчетливо звучит мысль, для гаврилинского мирозерцания очень характерная: нет незаметных людей и напрасных жизней — вгля-

дитесь попристальной, с любовью в душу скромнейшего из встречаемых, и вы откроете в ней нечто прекрасное и неповторимое. Мысль эту подтверждает каждым мгновением своей сценической жизни солистка Камерного театра Людмила Соколенко. В этой роли она предстает настоящей трагедийной актрисой. Одухотворенное, богатое психологическими оттенками интонирование и естественность сценического поведения певицы здесь слиты нерасторжимо. Особенно трогательно и выразительно проводит она сцены встречи и прощания с Юностью (артистка Г. Силина) [102. 6].

Почти сразу по окончании «Вечерка» Гаврилин приступил к сочинению второй его части, которая имела подзаголовок «Танцы, письма, окончание».

Г. К. Конобеева

Одна из прогулок в этот мой приезд была на Никольское кладбище Невской лавры. <...> Валерий Александрович обратил мое внимание на небольшую женскую скульптуру и сказал: «Она меня вдохновила на второй „Вечерок“».

Когда я приехала снова в Ленинград, самостоятельно отправилась на Никольское кладбище разыскивать эту скульптуру. <...> Подхожу, читаю с одной стороны: «Скоро песни умолкли твои». С другой стороны парадраз:

Дни за днями катятся,
Жизнь за все расплатится:
Я устала песни распевать,
Пусть туман колышется,
Только слез не слышится.
Не мешайте мне спокойно спать.

«Эмская Мария Александровна. 4 IV–25 г.». Вот она, «виновница» его вдохновения! [9. 421–422]

Эти стихи есть в заметках Гаврилина [1. 246], а в папке с черновиками — эскиз либретто:

Раз, два, три —
Пожалуйста, налево.
Раз, два, три —
Пожалуйста, направо.
Делай ножкой
Раз-два.

Раз, два, три -
ураганная канато-
Раз, два, три -
потрясающая канато-
~

Везерок, 2. II

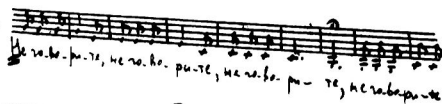
Тисома. Танцы.

Делай помню
раз - гла

1. Эх-а-а-а-а-а, эх-а-а-а-а-а
дочери (дочери) мой, эх-а-а-а-а-а



2. Не робейте, не робейте, не робейте
(по Негрону)



3. Я угу, угу, угу...



4. Не ходите дети в темный лес,
В темном лесу серые волки живут,
Серые волки вас, дети, едят...



5. Madam, madam, madam...

Madam -
Madam - *gamm*

Она была интересна
И он ухаживал за
И он не был интересен,
Она не ухаживала им.



6. Manzo
Basse.

Раз, гла... (он)
досаждает, досаждает

Вздумал -
забавно

Средь лесу красавицу
встретил

Красавица была
Красавица

Давно была известна
Но ей раз в жизни

Она была интересна
И он ухаживал за
И он не был интересен
Она не ухаживала им.

Tango - зыба

7. I. В. мисс...



8. Я люблю тебя
Ты любишь меня

9. И я бегу по лесенке
Насвистываю песенку,
И з брону по лесенку
В лесу собираю песенку

10. В огромном городе моем
Ноги (по М. Уставову)
А вот опять окно.

11. Тихо. Скрипка
Разговор со скрипкой
Вопроси-ответы-
возражения.
Тихий плазг.
Помогите!

12. Я вчера съвошил свою музу.
Она умерла мелодично, и прекрасно?
Как сильно я тебя любил,
Как мало я тебя безз.

13. Юнкер Шмидт

14. Вилнет и алыи цвет
(А. Шулочкина)

15. Велет южная прохлада
В аллее засохшим садам
Я друж к себе подмигивала
И тихо я так маневала:
Белая роза невинность,
Красная роза-любовь,
Желтая роза-измена,
Роза пожелтела от слез.

Солн-це!
Рад-гость!
Не-до!

буди! буди! буди!

И я бе-гу по ле-сен-ке, на-сви-стываю пе-сен-ку

сиз Der reyn, henn so, he-ge ma-ën ного

Призиви: Der Aff-zick! Der ab-zick!
Die Uhr ist zühnd.
zall урфизик! Der Ab-zehick!
То-мо-ги-ме!

Велет, лют, Велет, лют, Велет, лют, при-ходит ле-то
Идагю
Велет и а-лыи цвет

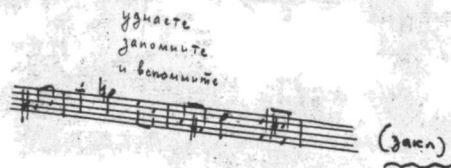
То поэта мне прислали
Золтик да беник, три рубль денег
Что хотите, то просите,
Зёрно е белым не носите,
Вы поедете на бал?
Вы поедите на бал?

16. Бал.

Не говорите мне:
 Вы умер — он
 живёт!
 Пусть пирровские победы
 отныне мрут.
 Пусть роза сохнет —
 она ещё цветёт,
 Пусть астра сломана —
 Акифус ещё цветёт.



мама пела романс
 17. Душ, не ташес
 весной за розой



18. Как везера мои спокойны

19. Молитва
 Августин - Disz jhze



И да-же ты тебе не простить меня,
 не снать с меня проклятия моего,
 Ибо, вот я, лаяю во прахе, да-же
 поминаю меня — а меня нет. (да-же, Лодоску)

20. Господи помилуй.
 Вспоминаю о вальсе
 Синица пела.
 Заснут свежи.



21. Колокола

Пояснения к номерам:

№ 10. [См.: 103, 67].

№ 13. Имеется в виду стихотворение Козьмы Пруткова, написанное А. К. Толстым; см.: Сочинения Козьмы Пруткова. Кострома, 1958. С. 40, 392.

№ 16. Стихотворение С. Я. Надсона (1886).

№ 17. Первая строка стихотворения М. А. Кузмина «Дитя и роза»; на его основе Кузмин написал романс (см.: *Кузмин М. А. Дитя и роза*. СПб.: Издательство Н. А. Давигофа [1910-е гг.]. По предложению Гаврилина этот романс был использован в спектакле «Сцены у фонтана» (1980 г.: см. наст. изд., с. 344, примеч. 1). Для второго «Вечерка» он предполагал написать на стихи Кузмина новую музыку. — *Прим. ред.-сост.*

№ 19. Позже этот текст использован в «Перезвонах».

В папке с материалами А. А. Шульгиной обнаружены тексты № 5 («Madam, ah madam, madam...») и № 7 — своеобразный диалог: рассказ болтливой подруги — «Ой, что случилось, ты только послушай, / Я с ним вчера танцевала вальс!» — и горестные размышления героини — «А вы писали, что жизнь постыла, / И ваше счастье — чтоб я вас любила...». В этой же папке — цикл Шульгиной «Жизнь женщины». Первое его стихотворение включено в поэтическое либретто «Вечерок-2» в качестве первого номера.

Из полностью сочиненной музыки «Вечерка-2» Гаврилин записал только № 14, подарив его «Наталье Евгеньевне Гаврилиной в день рождения 24. I. 93. Посвящается Lamento из Вечерка № 2 с любовью. С.-Петербург»¹. На последних двух словах № 14 вступает фортепиано и доигрывает еще 12 тактов. Каждое двустигшие начинается нисходящим трезвучием, а вторая строка — восходящим.

ТЕАТРАМКАЛЕЙДОСКОП № 2

Пятилетний перерыв в театральных работах композитора пришелся на насыщенные событиями 1961–1965 годы (окончание консерватории, аспирантура, преподавание в училище). Театральная

¹ Первое исполнение: вокал — А. Ковалева, фортепиано — Н. А. Тульчинская. Череповец, 1999 г.

интенция Гаврилина воплотилась в «Немецкую» и «Русскую» тетради. Но и театр продолжал его интересоваться, он внимательно следил за весьма значительными переменами. Одна из первых в их ряду — создание театра «Современник». А. М. Смелянский написал:

Актерская интонация «Современника» противостояла господствовавшему до этого звуку. Речевой стиль театра его противники тут же окрестили «шепталым реализмом». Между тем с этого «шепталого реализма» начинался крупнейший театральный поворот. Язык улицы, живой жизни пришел на эту сцену и породил не только новый тип речи, но и новый тип артиста, которого тогда именовали «типажным», то есть подчеркивали даже его внешнюю слитность с человеком улицы. <...> Артисты «Современника» возвращали сцене забытый вкус правды, неотторжимой от поэзии действительности [104. 35].

Гаврилин живо откликался на новую интонацию («язык улицы, живой жизни»), на «возвращение забытого вкуса правды». Уже в названии его статьи о «Современнике» (1960; тогда не опубликована) — «Есть театр» — звучит нескрываемая радость. Кратко и точно изложены в ней принципы «театра молодежи, театра для молодежи»:

Журналисты Зак и Кузнецов сочинили для них пьесу «Два цвета». <...> Злободневная актуальность вопросов, типичность героев, романтика, публицистичность и — самое главное — настоящая молодечность есть в этой пьесе, написанной со многими интереснейшими находками в области формы.

Эта пьеса и создала собственно театр. В процессе работы над нею окончательно сложился коллектив, окончательно были проверены его творческие возможности, силы и наклонности. Нашли свое утверждение сценические принципы — лаконизм, графично-строгая, скупая и меткая реалистическая символика. <...>

В работе над «Двумя цветами» утвердился и другой принцип — заразительно быстрый темп развития действия <...>. Коллектив обрел свое лицо. С этого времени он стал театром <...> [3. 14–16].

Написано на одном дыхании... К сожалению, с этим театром Гаврилина работать не довелось; единственная творческая встреча с его актером Рогволдом Суховерко — «Перезвоны». А первый спектакль Гаврилина в профессиональном театре пришелся на начало второй «оттепели».

Ленинградский ТЮЗ. 1966. Р. П. Погодин. «500 000 022-й». Постановка З. Я. Корогодского.

По словам режиссера, спектакль был «озорной и совершенно не гаврилинский как будто по тональности и лукавству» [105. 36]. Герой спектакля — мальчишка, фантазер, о котором сам Гаврилин поведал:

Конечно, люди <...> могут просто гулять по улице, насвистывать веселые мелодии и вообще чувствовать себя легко и хорошо. Вот как, например, Витька Парамонов, герой спектакля «500 000 022-й» <...>. В каких только переделках он не побывал — и с крыши свалился, и у дикарей был, и у мушкетеров был, и в плену у белогвардейцев. А все равно остался обыкновенным нашим мальчишкой — отчаянным и задирой [3. 62].

Вместе с героем через все эпизоды следует и его тема — она станет «Веселой прогулкой» в «Зарисовках». В других фортепианных сборниках осядут «Мушкетеры», «Военная песня».

После премьеры художник спектакля подарила Валерию эскиз с надписью: «Очень талантливому и театральному композитору от художника театра Нелли Поляковой». А режиссер приписал: «Обидно, что режиссер не может выразить свое отношение через памятный дар, который говорил бы о нашем общем детище. Я очень рад нашей встрече, жду новой. Благодарный З. Корогодский». Это не дежурный комплимент: новые встречи с Корогодским оставили заметный след в творчестве композитора и театральной летописи Ленинграда. Следующую их работу Гаврилин считал особенно памятной.

Ленинградский ТЮЗ. 1967. В. Г. Долгий. «После казни прощу...». Постановка З. Я. Корогодского.

Эпиграф к спектаклю — строки из поэмы Б. Л. Пастернака «Лейтенант Шмидт»: «Все отшумело. Вставши поодаль, / Чувствую всею силой чутья; / Жребий завиден. Я жил и отдал / Душу свою за други своя», — а из программки зрители знали, что в пьесе нет ни одного выдуманного слова, о прекрасном человеке и его времени рассказывают документы.

При документальной доминанте и условности постановки от музыкального решения во многом зависела поэтическая интонация. Не случайно, как писал Корогодский,

<...> тут оркестр «от театра» — уже открытый прием. <...> В центре спектакля — дуэт Петра Шмидта и его возлюбленной Зинаиды Ивановны. В музыке слышится диалог двух тем (любви и революции), решенных разнообразно и по оркестровке, и по интонациям. Революционный факт, политический документ и драматизм любви буквально материализуются в фактуре музыки. Композитор — опять душа спектакля, соавтор, равный в ансамбле творцов <...> Гаврилин, может быть, глубже, выразительнее других отзывается на скрытую потребность нашего зрителя в лирике, на внутренний настрой, особое мироощущение. Ведь наш зритель — лирик, романтик, застенчивая, возвышенная душа и в то же время — абсолютный сын века с его кибернетическим расчетом. Этот сложный сплав характерен и для почерка В. Гаврилина, одного из любимых композиторов Ленинградского ТЮЗа [105. 36–37].

Критики отмечали:

Спектакль поставлен <...> как патетическая оратория... Легкие занавески драпируют сцену, два стула, около которых арфа и виолончель: Петр Шмидт любил музыку, любил играть. Лаконичные сдержанные аккорды. И на этом фоне — подлинные слова Шмидта и его современников [106].

Обе темы — доверия и революции — заявлены не декларативно, а всем художественным строем спектакля. Это голубой и красный цвета, заливающие сцену. Это мягкий стелющийся звук арфы и горный звук трубы. Начинается спектакль прекрасной нотой. Спокойно, не спеша выходят трубач и арфистка. Чуть позже, лишь отзвучит арфа, растает ее последний звук, появляются одна за другой энергичные, сосредоточенные фигуры в черном — лица от автора <...>¹.

Корогодский вспоминал, что спектакль, насквозь напоенный музыкой, которая вошла в удивительно гармонический сплав всех компонентов, на многие годы определил историю не только Ленинградского ТЮЗа, но вообще детского театра; музыку эту в театре очень любили и на театральных праздниках всегда пели «Песенку про сокола и его подругу» из этого спектакля [См.: 9. 381]. Песня на слова

¹ К сожалению, источник цитаты обнаружить не удалось. — Прим. ред.-сост.

неизвестного автора начала XX века позже отделилась от спектакля, зажила собственной, полноправной жизнью. Другая песня на слова неизвестного автора — «Расстрел лейтенанта Шмидта». Тема вступительного раздела к ней войдет в музыку балета «Дом у дороги».

Снова воспоминания Корогодского: «Помню, что и на гастролях, когда мы играли этот спектакль в Англии, музыку выделяли. Но кто знал тогда, что это музыка того самого Гаврилина, которого сейчас мы почтительно, без напряжения называем классиком» [9. 381]. Не могли знать этого и в Опочке, слушая музыку к «Бронепоезду 14–69», — она заняла достойное место, возможно, по ассоциации, в спектакле о Шмидте. Была в нем еще одна изюминка — это первый спектакль, в котором ныне всемирно знаменитый Л. А. Додин был ассистентом режиссера. Гаврилин сразу потянулся к нему. О дружеском взаимопонимании, которое сложилось у них, можно судить по телеграмме этой поры:

Фредерику Шопену = Благодарю обильную корреспонденцию рад что помните подробности при встрече обнимаю = ваш Мейерхольд

Было и шутивное письмо, пародирующее стиль официальных ответов:

Уважаемый товарищ!

Сообщаем Вам, что Ваше письмо от 13/II 1968, адресованное товарищу Додину Л. А., секретариат т. Л. А. Додина передал нам, педагогической части театра.

Ознакомившись с Вашим письмом, адресованным т. Л. А. Додину, мы ощущаем чувство глубокого удовлетворения сквозившим в этом письме пониманием роли ТЮЗа в воспитании подрастающего поколения страны Советов.

41 год существует ТЮЗ, и 41 год подряд, вдохновленные раз и навсегда примером нашего Основателя и до недавнего печального времени бессменного Руководителя н. а. СССР А. А. Брянцева, мы отдаем все свои силы этой благородной задаче (воспитанию подрастающего поколения страны Советов).

Думаем, что и впредь, поддерживаемые сознательными представителями пролетариата и интеллигенции, мы будем неуклонно держаться этой генеральной линии.

Пишите нам. С уважением к Вам и Вашим взглядам всегда Ваша
Генриетта Пионерская 19/II 1968 г.

P. S. Касательно вашего сынишки, посылаем Вам репертуар нашего театра на февраль 1968 г. Уверены, что просмотр любого из указанных в этом списке спектаклей произведет переворот в душе Вашего сына и направит ребенка по тому пути, по которому только и должен идти любой представитель подрастающего поколения страны Советов.

P. P. S. Нам удалось получить для пересылки Вам автограф т. Л. А. Додина:

С пионерским приветом — февраль 1968 года

Гаврилин всегда отвечал Додину в том же шутливо-лирическом жанре:

Пусть цвет увядший,
Засохший сей
Согреет фибры
Души моей.
Его поддержишь своей рукой —
Он оросится твоей слезой.
Волне подобна
Слезинка та,
Ко мне примчится,
А в ней — мечта.
И у камина ночной порой
Я пианино расстрою строй.
И будет месяц
В окне блистать,
И буду нечто
Я сочинять
Про цвет увядший, засохший тот,
Над коим некто слезу прольет.
Писано и отослано Л. Додину

Ждущим ответа, как соловей лета. Угадай кто [1. 151–152]¹.

Новые творческие встречи Гаврилина с Додиным впереди, а пока... Началось с письма главного режиссера Театра имени Ленсовета И. П. Владимирова — он хотел познакомиться с композитором «по совершенно конкретному поводу». Результат — ряд работ, растянувшихся на полтора десятилетия.

¹ Стихи написаны во время работы над спектаклем «Татуированная роза» (1977) и были вложены в коробку с засушенной красной розой.

Ленинградский театр им. Ленсовета. 1967. В. Н. Коростылев. «Через сто лет в березовой роще». Постановка И. П. Владимирова.

Через двадцать лет Гаврилин, вспоминая в беседе с О. И. Доброхотовой знакомство с В. Н. Коростылевым, рассказал о нем («Автор поэтичный, философичный, ученик Тынянова, человек тыняновской школы») и о том, что влюбился в пьесу: «...там были такие стихи!..» И горестно заключил: «Спектакль прошел три раза...» [З. 306] Сняли спектакль по требованию партийного руководства Ленинграда.

Пьеса необычная, в ней действуют не только декабристы и Николай Первый, но и Иван Грозный, Борис Годунов, Петр I. Это не хрестоматийная история восстания и последующих событий, а реконструированная по дневникам и письмам и отчасти придуманная драматургом. Придуманы и «скоморошьи ходы». Поначалу экзотические скоморохи постепенно обретают роль отнюдь не увеселительную, но, подобно греческому хору, по-своему остранинно и трезво комментируют события.

Появляются они после символической беседы царей. Годунов зовет «шутов гороховых»: «Грядущего наставьте государя: / В усладе он, в короне, а грустит!» Начинается первый скомороший ход:

Ладушки, ладушки,	Медом помазаны
Ладушки, ладушки.	Царские почести,
В троне-короне	Лапища тянутся –
Царева усладушка.	Каждому хочется! <...>

Второй скомороший ход — в сцене сборов Оленского:

Детушкам — ладушки,	Надень душегреечку,
Детушкам — байники,	Батюшка-барин:
А холоп снаряжал	Петровская площадь
На восстанье барина.	Я, чаю, не баня! <...>

Новый ход скоморохов открывал вторую часть спектакля: «Давай, скоморох, / Про свое голоса: / Про то, как убили / Смех на Руси!» Здесь скоморохи уже не «шуты гороховые». И хотя это еще не «Сцена под Кромами», но скоморохи уже противостоящая власти сила, глас народа — он в полную мощь зазвучит в финале. Последний ход

возникает как бы из будущего — после монолога декабриста Горина о ночном, лунном заговоре аристократов, за которым настанет утренний заговор пахарей, людей с солнечной кровью: «А вот представление / Всем на удивление / Про царское убийение!..»

«Ходы скоморохов» закончились... Но для Гаврилина они только начались — от этих «ходов» пошла в рост заметная самостоятельная ветвь, давшая выход столь близкой Гаврилину народной смеховой культуре. Она прошла сквозь несколько редакций «Скоморошьих песен», потом «скоморошьими занавесами» через вахтанговский спектакль «Степан Разин», от которого был свой вклад в «Перезвоны». Отсюда же через еще одну работу с Коростылевым («Шаги командора») идет линия, связывающая скоморохов с Пушкиным, которого царь пытался сделать придворным шутком... А в «Через сто лет...» впервые прозвучал точно отвечающий его стилю «Императорский вальс»; его пел — и очень хорошо — драматический актер, красивый статный мужчина А. Эстрин.

Малый драматический театр. 1968. А. А. Копков. «Слон».
Постановка В. Д. Сошникова.

Н. Е. Гаврилина

В Малом драматическом театре ученик Товстоногова Валентин Сошников ставил «Слона». Писать музыку он пригласил Валерия, который был очень увлечен этой работой. Оба они были молоды, подружились, вместе многое придумывали. Герой — деревенский мужик, мечтающий сделать «ероплан» и улететь за границу. Спектакль шел недолго из-за «идеологического несоответствия». Одна музыкальная тема из него была потом использована в балете «Женитьба Бальзаминова».

По существу, это было развитие темы скоморохов. Здесь они попытались выйти из отведенной им исторической ниши, перебрались в советское время, более того, вступили в колхоз. А это уже явный идеологический просчет, и спектакль пришелся не по вкусу обкому КПСС — в те годы подобного рода прожекты были привилегией не театральной, а политической сцены.

И это не все — случилось так, что в это время и в жизни Гаврилина появилась возможность напрямую столкнуться с «мечтателями о буржуазной жизни» (авторская характеристика главного героя

пьесы), имеющими столь предосудительное желание хотя бы недолго побывать за границей.

Г. Г. Белов

Летом 1968 года <...> мы переживали сообщения о событиях в Чехословакии <...>. А осенью того же года Валерий мне поведал, как ему довелось провести это лето. Оказывается его, новоиспеченного лауреата, призвали в молодежный лагерь, который располагался где-то под Ужгородом <...>. Спортсменов, творческую молодежь, которую там собирали, нацеливали на диспуты, на демонстрацию политического единства комсомола, социалистических убеждений. Отлично кормили, обеспечивали нарядной формой. Конечной задачей было пройти спортивным маршем под красными знаменами по одному из стадионов на чехословацкой земле, когда для такого шествия будет дана соответствующая команда. И вот в этом лагере устраивались каждодневные репетиции марша. Его, Гаврилина, они, мол, довели до иступления, он не выдержал и покинул это сборище [9. 93].

В отличие от многих других «призванных» в лагерь, за граница ему была не нужна, и уехал он с легким сердцем. А после второго подряд «идеологически неуместного» спектакля в работе Гаврилина для театра обозначилась пауза. «Озвучила» ее симфоническая сюита с подходящим названием «Театральный дивертисмент» (1969, 6 номеров). А потом появилось новое приглашение...

Ленинградский театр им. Ленсовета. 1971. Ф. М. Достоевский. «Преступление и наказание». Постановка И. П. Владимирова.

Возвращение Ф. М. Достоевского читателю и зрителю началось в годы «оттепели», а в 70-е годы

<...> начали с того, что в чудо верить не захотели. Эпилог романа отсекли как досадный привесок. «Трихинное» сознание <...> не признающее ничего выше собственной воли, стало предметом исследования. Опровергалась идея страдания, которое испытывает Раскольников, будто ножницами отрезав себя от людей. Так возник первый Раскольников нового десятилетия — его играл Л. Дьячков... <...>

<...> Не от личной прихоти художники стали развенчивать героя, утверждающего справедливость топором. Усомнились в способе (топор), а потому и в цели (справедливость). Театр, забыв о «полифонии», вернулся к жесточайшему монологизму, который был приравнен к ясности в решении важных нравственных вопросов [107. 238, 240–242].

А вот о музыке спектакля:

В этом спектакле музыки немного, но место ее бесспорно принципиально. Горькая безвозмездность жестоких, каторжных петербургских будней отчетливо подает напряженный голос в городской мазурке В. А. Гаврилина. Эта музыка принадлежит Раскольникову так же, как Свидригайлову и Мармеладову, Соне и Катерине Ивановне. Щемящий мотив пронзает фантастические будни, единые для всех, взрезает целое, остро отзываясь в каждом.

<...> Музыка <...> подчеркнуто петербургская, городская <...> представляет в своих недолгих звучаниях, как в осколках, раздробленный мир людей, повернутых лицами друг к другу и кровно заинтересованных друг в друге, представляет общее в их судьбе.

Гаврилину, по всей видимости, органически чуждо представление о романе Достоевского как о «полифонической структуре», трактовка персонажей писателя как принципиально обособленных, параллельных, не пересекающихся сознаний — «неслиянных голосов» (М. Бахтин). В «Преступлении и наказании» содержательная роль музыки спектакля значительна тем, что здесь произошло попадание композиторской мысли в реальную суть «поэтической мысли» Достоевского <...> [108. 370]¹.

Давно было замечено, что антропология Достоевского исключительно мужская, что женская природа у него не просветлена, женщинам не дано самостоятельного места: они лишь «внутренние явления мужской судьбы». Эту старую идею сцена чаще всего подтверждала, не видя за фактом «служебности женщины» своих особых проблем. Алиса Фрейндлих увидела. Образ матери, пославшей свою дочь на панель, оскорбление самой идеи материнства и восстановление ее святости через иступленную, неслыханную, нерассуждающую любовь, способность защитить Соню ценой своей жизни — все это было сыграно с редко доступной сцене сердечной энергией. Тон роли был взвинчен до пугающе высокой черты [106. 242].

Не случайно и Н. Таршис уделяет особое внимание той вроде бы небольшой части спектакля, в которой сошлись музыка Гаврилина и актерское мастерство Фрейндлих:

В сцене сумасшествия и гибели Катерины Ивановны, когда она идет с детьми на улицу <...> перед глазами на человеческую агонию горожанами Катерина Ивановна кружится в вальсе и поет пасторальную

¹ [Решение одного спектакля еще не повод для однозначного суждения об отношении композитора к «полифонии» романа и другим идеям М. М. Бахтина. Напомнить, что в эти годы Гаврилин был собеседником ученого. Портреты Достоевского и Бахтина в кабинете.]

французскую песенку, но вальс безумен, смертелен, грациозность его фантастична, это ранящие осколки, а песенка про пастушку совсем не забавна; песенка задыхается, интонации ее обрывисты, хриплы... «Умереть спокойно» не дано Катерине Ивановне. Ее гибель с пасторальной песенкой на устах, сыгранная актрисой с трагической силой, многое говорит о петербургских буднях, вписывается в них. Вся же Катерина Ивановна, как бы ни приковывало к себе ее существование <...> часть целого в постановке, звено в общей цепи. Приходя в движение, цепь вся разом вздрагивает, и петербургское пространство спектакля пронзается музыкой В. Гаврилина [109. 108–109].

При всей «пронзительности» музыки Гаврилина, окончательное режиссерское решение спектакля никак не соответствовало его представлениям, он ушел с премьеры и не стал получать деньги. Тем не менее эта работа сыграла заметную роль в его творчестве первой половины 70-х годов. Основные сочинения того времени можно рассматривать как полемику с раскольниковским взглядом на мир. Вспомним «Вторую немецкую тетрадь», цикл «Земля», оперу «Утешения»¹ — в них недвусмысленно слышна столь важная ему тема сохранения духовности, красоты, душевности, средоточием которых были Дом и Земля. И совсем иначе пронзается музыкой Гаврилина следующий спектакль.

Ленинградский театр им. Ленинского комсомола. 1971. Ф. А. Абрамов. «Две зимы и три лета». Постановка О. К. Овечкина.

Появившийся через три года после выхода романа спектакль еще застал полемику вокруг него². Особое место в ней заняла статья Б. Панкина «Живут Пряслины!». А. Т. Твардовский, печатавший роман в «Новом мире», написал ее автору письмо: «Хочу сердечно поблагодарить Вас за доброе, благородное дело — статью о Пряслиных. Я так рад за Абрамова, человека — мало сказать, талантливого, но честнейшего в своей любви к „истокам“, к людям многострадальной северной деревни и терпящего всяческие ущемления и недооценку

¹ Об этой опере см. в наст. изд. с. 441–447.

² Напомним, что две нашумевших додинские постановки по Ф. А. Абрамову («Дом» и «Братья и сестры») датируются целым десятилетием позже.

в меру этой честности» [67. 5]. А Панкин писал о том, что в романе все, до мелочей, продиктовано суровым временем и несет его печать: «Тяготы и лишения, выпавшие на долю Пряслиных, всех пекашиных, не что иное, как частица общенародной ноши, причем их доля еще не самая тяжелая, хотя бы потому, что огненный вал бушевал далеко в стороне» [67. 20–21].

За два года, прошедшие после выхода статьи, страсти вокруг романа немного поутихли, но было ясно, что, вынося его на сцену, накалять и без того сгущенные жизнью краски нельзя. Надо было искать решение, которое позволило бы зрителю пережить все тяготы, но и просветлить душу, дать надежду. Особая роль в этом играла музыка, и композитор нашел необычный зачин:

Спектакль этот отлично начинается. Еще до открытия занавеса, как только в зале начинает медленно гаснуть свет, в динамике раздается негромкий музыкальный перезвон. Неторопливые хрустальные звуки, точно перестук капли, падают в зал. Но вот мы уже улавливаем мелодию, а вот и возникла песня. Задушевный женский голос звучит тихо и доверительно, но не сценично, не по-эстрадному. Так поют только для самих себя, в минуты раздумий, воспоминаний <...> [110. См. также: 111].

<...> Музыка к спектаклю <...> состоит, казалось бы, из несложных напевов, но они берут за сердце: в хоровом пении, временами без слов, слышится незабываемая духовная сила.

Песенный и музыкальный настрой спектакля созвучен с голосом Анфисы — артистка Л. Малеванная. Это плавный льющийся, негромкий, одухотворенный голос, то и дело звучащий «за кадром», придает спектаклю своеобразную интонацию [112].

Л. И. Малеванная

<...> В ходе репетиций уточняется действие, отыскиваются интересные подробности, углубляется конфликт. Но уже почему-то так не ужасает убийство, не потрясает вероломство, не восхищает героизм, как это было при первой читке хорошей пьесы. Привыкли! И в работе над спектаклем <...> было так же. Через какое-то время мы привыкли к нищете наших героев, к их нечеловеческим усилиям в борьбе за выживание <...>. Но вот появилась музыка Валерия Гаврилина. Как эпитафия перед началом спектакля зазвучала похожая на колыбельную, вынимающая душу деревенская запевка:

В огороде гряда — бобом сеянная.
А другая гряда — чесноком да луком,
Ой, хохoshеньки, хо-хо,
Хохoshеньки, хо-хо...
На одной на гряде ничего не взошло.
На другой на гряде — тоже нет ничего.
Ой, хохoshеньки, хо-хо
Хохoshеньки, хо-хо...

Мурашки по коже. Острое чувство сострадания к чужим, далеким, вымышленным людям [9. 399–400].

Как уже сказано, была в 1971 году у Гаврилина еще одна очень интересная работа — «Гамлет». И хотя спектакль вышел без его музыки, он дал удивительную человеческую дружбу и «Песни Офелии»... Вообще, 1971–1973 годы оказались самым насыщенным по работе в театре.

Новая встреча Ларисы Малеванной с музыкой Гаврилина состоялась в 1972-м.

Ленинградский театр им. Ленинского комсомола. 1972.
А. М. Володин. «С любимыми не расставайтесь». Постановка
Г. М. Опоркова.

У А. М. Володина есть запись:

«Что это у тебя пьесы какие-то сиротские?» Смотрю — правда, эти — из детдома, та — тоже, у тех неладно с родителями. (А у меня так случилось — и родителей не было.) Отсюда у многих потянулась на всю жизнь неуверенность в себе и какая-то прорывающаяся неврастения [113. 451].

На эту тему Гаврилину тоже было что сказать, и спектакль оставил заметный след в его творчестве.

В самом начале <...> на затемненной еще сцене появляются два музыканта <...>. Первое, что зал услышит в этом спектакле, — музыка. Она звучит прямо на бульваре-тоннеле, где будет разыгрываться вся эта многосложная, полифоническая драма. И обычное двухголосие обернется здесь сложнейшим контрапунктом человеческих душ, мыслей, терзаний, сомнений и ошеломляющих открытий. Тревожный, призывный звук трубы — вплетающаяся в него нежная и трепетная мелодия валторны.

Она еще не раз появится в спектакле. Валторна будет звучать здесь каждый раз, когда сквозь «сделанные» мысли о «свободе» и «независимости» проглядывает вдруг искреннее, глубокое чувство, когда сквозь фальшивую кадрили прорывается чистое и настоящее.

А потом — валторна звучит как-то иначе. Случается это на развеселой танцплощадке, куда попадает героиня Катя и где развеселый массовик будет развлекать (вернее, отвлекать) ее и отдыхающих ужасно «умной» игрой «Безбилетный пассажир» под популярную песню «Пусть морозы, дожди и зной». И будет та же музыкальная тема, но искаженная, трагически надломленная.

Одно из самых сильных впечатлений этого спектакля — песня девушек перед маленьким монологом Кати о чуде любви. Песня, в которой, не зная ты даже, что музыка к спектаклю написана <...> Валерием Гаврилиным, безошибочно узнаешь автора самобытнейшей «Русской тетради». Удивительная эта песня, найденная театром в мучительных поисках, обнажила в спектакле нечто общее во внутреннем мире женщин с разными судьбами. Написанная профессиональным композитором, она между тем народна в наивысшем смысле этого слова, без оглядки и оговорок. Она, эта народность, и в исполнении песни актрисами театра, тонко ощутившими за истинно русской сдержанностью огромную драматическую силу произведения [114].

Эта высокая оценка была дана в год выпуска спектакля. Однако и по прошествии лет музыка не переставала трогать и удивлять зрителей и критиков [См.: 115]. Наиболее полно проанализировала ее Н. А. Таршис — сначала в статье:

Валторна и труба <...> говорят в темноте, поют, поддерживая друг друга и вместе с тем храня дистанцию между собой <...>.

...К тоскующей Кате — Л. Малеванной сходятся девушки; поют «Не стреляй, мой милый, журавлей». Этот хор — возможность излить грустные мысли каждой из них. Кроме того, это «хор» и в другом, классическом смысле. Возникает «диалог» Кати с этим «хором», и вниманием ей, разделяющим ее судьбу, и одновременно ей посторонним. Устанавливается связь диалога трубы и валторны с этим пением-диалогом Кати и «хора». Душевное беспокойство ставших «расставшимися» выражается не только словами, но в еще большей мере музыкой.

В сцене танцев и игр, насаждаемых массовиком, музыка другая — браво пытающаяся «проскочить» через состояние Кати. Но не тут-то было; мы в театре, а в «нормальной» будто бы музыке мы вместе с героиней слышим дополнительное усердие и демагогичность. И тогда с разных концов сцены наплывают несливающиеся и все-таки связанные друг с другом мелодии трубы и валторны... [116. 50–51]

...а затем и в монографии:

Валерий Гаврилин <...> своим творчеством воплощает идею драматического мира как мира взаимопроникновений, где любое воздействие яростно отдается во всех звеньях. Внутри единого направленного драматического действия существуют сложные контрдвижения, но все ходы драматического действия в театральной музыке Гаврилина как бы обобщаются; композитор откликается на главнейшее в драме, создает музыкальную версию ее конфликта. Когда в постановке с участием Гаврилина начинается звучать музыка — *высвечивается крупный, сущностный смысл происходящего на сцене, обнаруживается взаимосвязанность героев, причастных конфликтному началу действия.*

Даже в двух автономных, несливающихся речитативах валторны и трубы в спектакле <...> «С любимыми не расставайтесь» <...> главным было общее мучительное переживание разъединения. Не случайно мы видели на сцене и трубача, и валторниста. Их инструменты с живым, близким к человеческому голосу тембром — музыкальные двойники главных героев спектакля: два голоса, две музыки, образующие единый дуэт лишь на расстоянии-расставании. Такое воплощение музыки в людях, в героях, в музыкальный дуэт делало абсолютно ощутимой и определенной беду героев. Разъединенность становилась темой спектакля, проблемой, требовавшей решения. В финале фразу «Я скучаю по тебе, Митя» Л. Малеванная произносила не раз, не два, а до тех пор, пока фраза не приобретала музыкальный смысл; многое в выражении главной темы спектакля отдано музыке Гаврилина, приближенной к героям до речевой выразительности трубы и валторны, — и соответственно финальные слова свидания героев становились музыкальным разрешением этой темы.

Валерию Гаврилину в высокой степени свойственно чувство сцены, которая собирает героев в единый мир общей для них драмы [109. 84–86].

Л. И. Малеванная

Валерий написал замечательную музыку, и простая житейская история о любви, об измене и ревности стала крупнее и трагичнее. Так запомнившаяся и зрителям, и актерам труба, для которой Валерием было написано соло, не требовала и не призывала. Мелодия была наполнена грустным укором. Так может звучать голос любящей и встревоженной матери, пытающейся усмирить и предостеречь дорогих сердцу чад. И эта музыка тоже отдаленно напоминала колыбельную.

Музыка помогла постановщику <...> окончательно расставить все акценты. И, я думаю, финал, о котором все говорили как о большой удаче спектакля, тоже во многом был спровоцирован музыкой. Заканчивалась

пьеса <...> словами Кати: «И приходи ко мне каждый день, Митя, потому что, если ты не будешь приходить, я и в самом деле заболею». Как-то после репетиции мы обсуждали с режиссером финал. Я поделилась своим ощущением: прекрасный текст финала для повести. Для театра — мало, чего-то не хватает. Так много накопилось в душе моей бедной Кати, и так неподготовлена она, эта душа, к подобным переживаниям, что струны могут лопнуть. Нужен выплеск, взрыв, освобождение.

Геннадия понравилось мое предложение. Решили попробовать. После тихого разговора с Митей в сумасшедшем доме входила санитарка, говорила Мите «пора» и уводила меня, Катю, в глубину, к дверке «небытия». А я все повторяла тихонько, оглядываясь на Митю: «Я скучаю по тебе, Митя... Я скучаю по тебе...» На одной из репетиций, почти дойдя до черного провала в глубине, я вдруг бросилась обратно к Мите с криком: «Я скучаю по тебе!!!» и вцепилась обеими руками в дорогое мне существо. Меня стали от него отдирать. Я рыдала. Вместе со мной, как верная подруга, рыдала Валерина труба [9. 400–401].

Осталась от этого интересного спектакля прекрасная песня «Я не знаю». В ту пору она сообщала пронзительный нерв спектаклю, поднимая его на новую высоту, а сегодня напоминает нам о наполнявшей его вере и тихой грусти прощания...

Театр им. Е. Вахтангова. 1972. В. Н. Коростылев. «Шаги командора». Постановка А. И. Ремизовой.

[Продолжение сотрудничества с Коростылевым, первая встреча с театром Вахтангова, развитие пушкинской темы «Через сто лет...». Вероятно, благодаря «Шагам командора», где упомянута «Песнь о Степане Разине» Пушкина, позже возникла мысль пригласить композитора на работу в шукшинском «Степане Разине». Песня слепца-ламповщика («Ох, мои-то ясны очи») войдет в измененном виде в «Военные письма».]

В рецензии Т. Тэсс говорилось:

<...> музыка композитора В. Гаврилина не иллюстрирует сценические события, а как бы ведет о них свой самостоятельный рассказ — то нежный, то суровый, то полный тревоги и боли.

Завершает спектакль прекрасный реквием с хором мальчиков. И долго потом, когда покидаешь театр, звучит в нашей памяти, в нашей душе музыка реквиема, высокий и чистый голос, скорбящий о великом поэте, гибель которого мы вовеки не сможем ни забыть, ни простить [117].

Ленинградский театр драмы им. А. С. Пушкина. 1973. Л. Ю. Моисеев. «Иней на стогах». Постановка В. В. Эренберга.

Из рецензии: «Помогла ощутить лирический нерв спектакля пронзительно деревенская, пропитанная частушечными „страданиями“ музыка В. Гаврилина» [118].

[Обращение к традиционным христианским ценностям: не убий, не укради... Своеобразный предвестник темы «Мать и Сын» в «Перезвонах»: «Не бойся, мамо, / Я никого не обижу. / Не потеряю совесть. / Не солгу и не украду». От спектакля остались песни «Я отсюда родом-племенем» и «Припевки» (не хоровые).]

Ленинградский театр комедии. 1973. А. Н. Островский. «Горячее сердце». Постановка В. С. Голикова.

А. М. Смелянский

Спектакль начинался с глумливо-озорной мелодии, как бы подготавливающей к восприятию несообразностей странного мира пьесы А. Островского. <...>

Концепция спектакля разворачивалась с изматывающей душу тонкостью, как будто все время били по одной клавише. Лишь дважды (и то один раз, заполняя паузу во время перестановки) возникала тоскливая песня — «Разорвите мою грудь, посмотрите мою грусть», — намекающая на тот нравственный идеал, от которого отпавлялись создатели спектакля. Но возникали эти новые ноты скорее как обязательная дань, чем как художественная потребность [107. 98–102].

К. Ф. Куликова

<...> Лишил театр «Горячее сердце» всякого положительного начала, хотя в пьесе оно несомненно имеется. Сделал он это решительно, дерзко, в броской манере, которую можно было бы определить таким парадоксально звучащим определением, как символиконатуралистический гротеск.

Три забора с огромными замками, окрашенные в густые цвета, поставленные один над другим. А над ними — глаз божий, упрятанный в тяжелую позолоченную раму, равнодушно взирающий на деяния своих рабов в городе Калинове. К божьему глазу поднимают, в случае надобности, взоры калиновцы, подчищают его, холят. А он закрывается, когда им это выгодно. Но есть в этом что-то и от натурализма особого, разумеется, рода. То же слышится и в музыкальном сопровождении <...>. Усиленное микрофоном, оно олицетворяет отношение обывателей

Калинова к поступкам главных героев, выражаемое диким хохотом или укоризненными причитаниями, а также в пародийной форме аккомпанирует их чувствованиям и действиям [119].

[«Скоморохи на природе» — из музыки к «Горячему сердцу».]

ТЮЗ. 1973. А. Н. Островский. «Свои люди — сочтемся».
Постановка Л. А. Додина.

З. Я. Корогодский

Композиторы-соавторы, сочиняющие музыку на репетициях, знают, что уровень звучания, его обыгрывание, характер оркестровки, подбор инструментов — главное оружие драматического театра. Бывает, что композитор должен «умереть» в спектакле, как обязан режиссер «умереть в актере», чтобы тем сильнее зазвучать, но уже в новом, особом качестве.

Трудно охарактеризовать самостоятельную ценность музыки В. Гаврилина в спектакле «Свои люди — сочтемся», настолько он растворился в замысле режиссера, настолько слился с автором, с художником, с актерами. Но если изъять музыку <...> из спектакля, то он словно испускает дух. Мы как-то играли в концерте отрывки из него, играли без музыки, и сцена совершенно не прозвучала. *Текст был сыгран, подтекст исчез.* На сей раз музыка Гаврилина звучит резко, броско, намеренно «функционально». Она не таится, не уходит вовнутрь, как в «Весенних перевертышах», а, напротив, как бы представляет все, что должен увидеть, понять и почувствовать зритель. Она — будто колоритные заставки к семейным сценам из балаганчика, каким видится спектакль режиссеру Л. Додину. Причем музыка в пьесе Островского, при зловещем, даже inferнальном звучании, не теряет бытовой достоверности, ярких, комедийных, русских, национальных красок. Она здесь одновременно играет атмосферу того далекого времени (недаром в основу положено звучание музыкальной шкатулки, часов с кукушкой и чего-то еще пронзительного из той, именно той эпохи, хотя инструментовано все это современными средствами) и выступает в роли «от театра», подчеркивая фатальность происходящего.

Выразительность, успех музыки обеспечены не только талантом композитора, но и верным заказом режиссера, точностью ее включения в спектакль [105. 35–36].

Ю. А. Головащенко

В конце сценического действия падают все шторы и завесы <...> как бы оскаливается остов темного мира, а предметы обстановки сближаются <...> мир собственников больше ничем не прикрыт <...>. Но голос

театра продолжает звучать — горестный, мелодический напев, возникающий в оркестре, передает скорбь о человеческом падении. Могучий этот напев, сочиненный композитором В. Гаврилиным, — параллель тому «положительному лицу», которым является гоголевский смех в «Ревизоре». Музыка словно говорит от лица сидящих в зале. Она говорит о боли, вызванной тем, что могли жить такие люди, что в мире могут существовать такие людские поступки и чувства [120].

В 1973 году была еще написана и музыка к пьесе В. И. Белова «Над светлой водой». О ней — в отдельной, вологодской главе.

Было еще предложение о сотрудничестве Владимира Рецептера, к сожалению, не получившее своего развития. А речь шла о «Русалке» Пушкина.

В. Э. Рецептер — В. А. Гаврилину. 30.09.1973

Сам понимаешь, что твоя телеграмма шарахнула меня оглушительно и, во-первых, конечно, тревогой за тебя. Что это с тобой?.. Потом я подумал, что уж очень она лаконична и похожа на необсуждаемый отказ. Это все-таки лучше, чем серьезная твоя болезнь. Развей, пожалуйста, хоть коротким письмом мою тревогу или дай поволноваться с тобой, потому что ни при каких обстоятельствах мне не хотелось бы терять из вида тебя как товарища, собеседника, на худой конец, я не обижусь, если ты отказываешься от работы, встревоженный сроками. Но сроки до сего дня туманны.

Валерий! Я не представляю сегодня этого спектакля без тебя, без твоей музыки. Я готов ждать тебя, пристраиваться к тебе. Пожалуйста, напиши мне о своем здоровье и напиши без обиняков, что тебя тревожит в ожидаемом мною спектакле. Пожалуйста!

ТЮЗ. 1973. В. Ф. Тендряков. «Весенние перевертыши». Постановка З. Я. Корогодского.

Из программки спектакля: «Над головой дыбилося оглушающее синее небо. В синеве белым лепестком поигрывала свободная чайка. <...> Прекрасный мир окружал Дюшку, прекрасный и коварный, любящий играть в перевертыши».

Светло-звонящую весеннюю атмосферу спектакля и предстояло создать композитору.

З. Я. Корогодский

<...> Очень интересное решение найдено Валерием Гаврилиным <...>. На этот раз, по нашему настоянию, он использовал в спектакле

ранее написанные мелодии (песни его удивительно прозрачны и очень в духе прозы Тендрякова), но в такой транскрипции, в таком «невесомом» звучании, когда музыки самой вроде бы нет, а есть постоянно музыкально вибрирующий, щемящий «воздух». Подобное решение настолько согласуется с ощущением героя пьесы, с общей трактовкой, атмосферой спектакля, что лишний раз убеждаешься: музыка в драматическом театре — озвученная душа драматического произведения, его музыкальный образ, часто найденный не только (а может быть — не столько) известными музыкальными средствами. Гаврилин буквально дневал и ночевал на репетициях, пока не схватил какой-то, лишь ему одному открывшийся, секрет. Потом он на репетициях бывал редко, спектакль смотрел мучительно, музыкой был недоволен и всегда хвалил артистов, возможно, лукавил. Творческие взаимоотношения с В. Гаврилиным действительно — муки для режиссера, но какие сладкие и в итоге радостные муки! [105. 34].

Позже Корогодский написал, что этот спектакль более всего открывал душу Гаврилина:

Он сам из сирот, сам из неполной семьи. И все, что было с Дюшкой <...> было ему близко — все как бы про него. И написанная им музыка — это была лирическая исповедь, признание вслух всего, что ему в детстве пришлось пережить. И эта трогательная, щемящая музыка «Весенних перевертышей» тоже вошла в классический фонд театральных музыкальных сочинений, но думаю, что и в гаврилиновском наследии это останется, потому что музыка замечательная! [9. 383]

Почти о нем, а точнее, об истории его матери, был и другой спектакль по Тендрякову — одна из немногих его театральных работ, которую, подводя итоги, он выделял особо. Но сначала несколько слов об этапе истории БДТ им. М. Горького и Г. А. Товстоногова, что пришелся на 1974 год. Театр был в расцвете — блистательный актерский ансамбль, непререкаемый авторитет, которого достиг в эти годы его главный, знаменитые спектакли 1972 года — «Ревизор» и «Ханума». А на подступах — «Прошлым летом в Чулимске» и «Энергичные люди» (1974), за ними — «История лошади» (1975). Встреча Гаврилина с великим режиссером состоялась в его звездный час, но за рамками их прямого общения шел непростой мысленный диалог, связанный с «Ревизором» Товстоногова и оперой, давно уже обдуманной и начатой Гаврилиным. А пока:

БДТ им. М. Горького. 1974. В. Ф. Тендряков. «Три мешка сорной пшеницы». Постановка Г. А. Товстоногова.

Для БДТ спектакль оказался особенно несчастливым, так как сразу же после премьеры заболел и вскоре скончался исполнитель главной роли Е. З. Копелян; его срочно заменил К. Ю. Лавров.

Смерть Копеляна Гаврилин переживал очень тяжело. Как вспоминает Г. Г. Белов:

Грохочут в моих ушах до сих пор горькие рыдания Валерия, услышанные в телефонной трубке, когда он решил сообщить мне, что умер Ефим Копелян. Рыдания шли накатами, сквозь которые узнавалась какая-то речь, похожая на бормотание. Я пробовал успокоить, умерить его отчаяние, и все же не на шутку испугался, когда мне показалось, что эти громкие всхлипы порой переходят в какой-то жутковатый хохот. Стыжусь этого подозрения, но я не раз проверял позже, как могут быть похожи по внешнему звучанию смех и плач. Так и не уняв Валерия в его горе, я повесил трубку [9. 89].

[Гаврилин о сходстве рыдания и смеха: [1. 312].]

Неудачливым был спектакль и по своей критической судьбе или суду — слишком требовательному и несправедному. Весной 1975 года в ленинградских газетах появились две «принципиальные» рецензии. Критики не обнаружили в спектакле ни исторической, ни театральной правды. Отношение ленинградской прессы было столь отрицательным, что Д. А. Гранину пришлось печатать свой отзыв в Москве. А ведь, «как правило, Ленинград дожидался московской оценки спектаклей Товстоногова, но на этот раз родной город перестраховался и перестарался в своем усердии» [121. 252].

Г. А. Товстоногов вспоминал о сотрудничестве с В. Ф. Тендряковым:

Тендряков, человек очень талантливый, но привыкший воспринимать театр сугубо традиционно, все настаивал, чтобы в спектакле был четко организованный — эпизод за эпизодом — сюжет. Мне же совсем не хотелось превращать эпос в драму. Мне важно было понять внутреннюю драматургию вещи; я не повесть ставил — литературу. Так возникла идея раздвоения главного героя <...> один был написан, и отлично написан, автором, другого придумали мы в театре: герой повзрослел на тридцать лет и смотрел на себя тогдашнего, молодого, новым, помудревшим взглядом [122. 75].

Далее режиссер говорил о роли оформления в симфоническом целом спектакля, о растущей роли музыки — ее надо использовать тогда, когда без нее не обойтись. Мог бы сказать о ней подробнее. Увы... Не рассказал он и о том, как, услышав музыку Гаврилина, заново поставил готовую сцену, что в истории БДТ, а может быть, и вообще драматического театра, пример уникальный. Но спустя годы он отдал должное своему соавтору:



С Г. Товстоноговым

С Валерием Александровичем Гаврилиным мы столкнулись на работе по спектаклю «Три мешка сорной пшеницы» <...>. Это было мое первое с ним знакомство, к сожалению, пока и последнее, но я надеюсь, что наши встречи будут еще продолжаться, потому что это одна из моих самых интересных встреч с композитором во всей моей творческой биографии. С первых эскизов музыкальных, которые он показывал, было ощутимо ясно, как он удивительно тонко чувствует время, атмосферу, характер произведения. Но когда стала появляться уже музыка в полном ее звучании, то не только главная задача — органическое сплетение музыки и драматического действия поражало, а и самостоятельное звучание музыки так, казалось бы, противопоказанное театру, вдруг воздействовало с особой силой. Музыка по своей сути очень народная и в то же время настолько преображенная... Вот я сейчас еще слышу тот детский хор, который звучит у нас в одной из центральных сцен спектакля, сопровождающий любовную сцену героя с героиней этого произведения. Передано все. Вот, говорят, проверяют таким обра-

зом музыку к спектаклю — если убрать музыку, может состояться спектакль? В этом случае можно сказать на 100 процентов, спектакль без музыки Гаврилина состояться не мог¹.

Можно предположить, что «забывчивость» режиссера в статье 1978 года не случайна — передряги со спектаклем оставили в его душе малоприятные воспоминания, хотя даже в резко отрицательной рецензии на эту постановку не обошли вниманием то, что «в драматургию спектакля органично вошла грустная песня, написанная композитором В. Гаврилиным» [123]².

Спектакль относительно скоро сняли, но он успел оставить в критике заметный след, позволяющий воскресить его незаурядный облик.

Вся сцена, снизу доверху, забрана сине-голубым шелковистым занавесом-пологом (художник М. Ивницкий). Постепенно, сгущаясь и темнея, на нем вылепливаются светом длинные вертикальные ходы-штольни. Вот он весь содрогнулся, ожил, будто вытолкнув из себя одинокий женский голос, поющий о милом друге-суженом. Вот он, словно набухая воспоминаниями, топорщась и горбясь под их напором, медленно разламывается надвое. Одна часть полога шумно и быстро, как волна, накатывается на зрителей. Другая вздымается вверх и открывает взору изжелта-черную дорогу — деревенский большак, исхлестанный непогодью, иссеченный ветрами, изжеванный временем.

Снова польется протяжная женская песня. Легкий колокольный перезвон смочит ее своим чистым светом, и низко над сценой закружится, заворочается серая дерюга хмурого неба, окрасившего в такой же тускло-стальной цвет громкоговорители эпохи Великой Отечественной.

<...> Вместе с ним мы увидим так называемую тыловую Россию, или, как говорится в спектакле, «войну с затылка» — вымершие тихие деревни, оголодавших людей... Это война предстанет перед нами в <...> темно одетом хоре то голосащих, то озорно подшучивающих баб. В трагически-былинном музыкальном эпосе В. Гаврилина с его контрастной лирикой отдельной женской судьбы (музыка, кстати, здесь не фон, не иллюстрация, но сложно и выразительно сплетенная с действием эмоциональная драматургия спектакля) [124].

¹ Из выступления Г. А. Товстоногова в телефильме «Композитор Валерий Гаврилин» (1981).

² Речь идет о романсе на стихи Ф. И. Тютчева «Я очи знал...».

[Нет ли в драматургии спектакля наметок к драматургии «Перезвонов»? Там не так выпукло, как в театре, но герой тоже является одновременно в двух возрастах, осмысливая прожитую жизнь. Будет и там своеобразный музыкальный занавес, потом большак, потом выйдут люди... Обрамлением «Перезвонов» тоже станет дорога.]

Позже, сопоставляя музыку к спектаклю с «Военными письмами», Г. Черная писала:

В этом спектакле <...> музыка В. Гаврилина подчеркивала и укрупняла лирический план. Щемящий напев деревенских страданий («Дорогой, возьми с собою»), воплощавший боль военных утрат <...> вырастал до символа любви к человеку и Родине. Та же лирическая атмосфера возникает и в «Военных письмах». Любовь, война, разлука, смерть, жизнь — этот круг тем породил здесь образы — с одной стороны, светлые и ясные, с другой — сурово-сдержанные и драматичные [98. 43–44].

Лирический нерв спектакля отмечался и в других отзывах:

Лирическое начало — в оформлении М. Ивницкого, в музыке В. Гаврилина (они замечательны по силе и точности поэтического чувства). Здесь есть остротенность, присущая любому, хотя бы и самому конкретному, воспоминанию [125. 42]¹.

В этом спектакле удалось найти ту грань, на которой музыка светло и целомудренно переводила житейские подробности в одухотворенное поэтическое чувство. Вспоминаю, как Э. А. Хиль с просветленным лицом рассказывал: всех буквально ошарашило своей неожиданностью, простотой и чистотой решение любовной сцены: в первую брачную ночь молодые с головой укутываются в одеяло, и звучит светлая и целомудренная девичья песня «Милый мой дружок...».

При всей непредсказуемости и сложности театральных отношений, взаимопонимание Товстоногова и Гаврилина было не случайно, ибо столь важная для поэтики сочинений композитора ретроспек-

¹ АТ не привел еще одну важную цитату из статьи В. Семеновского: «<...> Режиссер специально сочинил (для Зинаиды Шарко) роль странную, символическую. Обозначенная в программке спектакля какой-то „бабой Маней“, героиня Шарко непосредственно связана не с текстом Тендрякова, а с музыкой Гаврилина, она почти лишена слов — запоминаются только ее ритуальные причитания на долгих проводах <...>» [125. 43]. — Прим. ред.-сост.

тивная драматургия тесно соприкоснулась с поэтикой пьес-воспоминаний, которые образуют целое направление в творчестве режиссера. Результатом стало музыкальное решение спектакля, незаурядность которого особенно высвечивалась в сравнении с другими товстоноговскими постановками:

По жанру спектакли «Тихий Дон» и «Три мешка сорной пшеницы» резко отличны, но и монументальный историзм первого, и бытовой психологизм второго направлены на раскрытие одной идеи. <...> В спектакле «Три мешка сорной пшеницы» акцент сделан на отдельном человеке, вернее, на драме двух людей, разлученных войной. В их судьбах отражается судьба народная.

Противоположность задачи потребовала и совершенно иных выразительных средств, в том числе и музыкальных. Звуковое оформление носит здесь сугубо камерный характер. <...> Весь спектакль — это многочисленные круги воспоминаний. <...> Вместе с героем мы возвращаемся памятью к военным годам. <...> Исходной точкой развития действия становится начало войны. Оно не показано на сцене, но о нем напоминает нам непритязательная мелодия в духе лирических довоенных частушек-страданий. «Дорогой, возьми с собою. — Дорогая, не возьму...» — эти слова прозвучали, наверное, при прощании двух любящих людей, проведя границу между мирной жизнью и суровыми военными буднями. Повторяясь много раз по ходу действия, наплывая как драгоценные воспоминания, незамысловатая эта песенка несет в себе все, что было в той жизни, оставшейся по другую сторону роковой черты, все, что связывает тонкой, но нерушимой ниточкой две судьбы, отторгнутые теперь войной друг от друга. Песня вносит в спектакль нотку интимной теплоты и в то же время, несмотря на свою внешнюю простоту, вырастает до обобщающего символа, поднимает драматический тонус спектакля <...>.

Вот, например, очень важная в драматургии спектакля сцена на току. Порожнюю, уже переработанную соломой молотят еще раз: нужен хлеб. <...> В молчании, в такт имитированным музыкой мерным ударам цепов, склоняются спины, руки ловко и ритмично перебрасывают охапки соломы. Лишь музыка позволяет заглянуть в человеческие души, высвечивает потаенное. Так, внезапно, прерывая мерную механистичность ударов, появляется светлая, лирическая мелодия, незаметно переходящая в тихие колокольные звоны, будто звуковая проекция чьих-то воспоминаний <...>. Это музыкальный лейтмотив недавно умершего секретаря партийной организации колхоза Кистерева. В предыдущих сценах зрители с ним уже встречались, суровый на вид, он обладал большой,

открытой душой и, будучи смертельно больным, делил с односельчанами тяготы жизни, брал на себя нелегкую миссию впереди идущего, поднимая людей на борьбу <...>.

И опять возвращается, сурово и сухо отбивая такт, музыкальный рефрен сцены — тема молотьбы. Новый звуковой наплыв, переданный средствами оркестра, — вой ветра: вспоминается трудная военная зима, дети в нетопленных избах. Но вот в шуме ветра слышится знакомый до боли, родной напев: «Дорогой, возьми с собою...» Разогнулись усталые спины, бессильно опустили натруженные руки, затаманились глаза... Крохотным светлячком затеплилась в сердце надежда: кончится война, и он, ее дорогой, отец ее детей, вернется. Но вновь раздались мерные аккорды-удары молотьбы, к которым присоединяются теперь вздохи-стоны хора, и с еще большим ожесточением люди берутся за работу.

Отметим, что в данном случае звуковой ряд, помимо всего прочего, организует действие, диктуя необходимую пластику, определяя тончайшую темпоритмическую партитуру движений актеров.

<...> Без музыки не состоялся бы кульминационный эпизод спектакля, необычайно важный в его общем контексте: здесь как в фокусе сконцентрированы основные нити драматургии <...> [126. 69–70].

Следует отметить еще один лейтмотив — голос мальчика, поющего изумительный романс «Я очи знал...» на слова Ф. И. Тютчева, а также идущее от этого спектакля близкое знакомство композитора с Олегом Борисовым — он играл трагедийную роль Кистерева.

<...> В работе над спектаклем обнаружилась их удивительное творческое единомыслие. У них оказалось много общего во взглядах на искусство и на жизнь. Их сближала общность нравственных позиций, особое понимание народного характера в критические моменты бытия. Это были художники трагического мироощущения, ставшего основой их особой творческой близости [127. 234].

Сближали их не только взгляды и время, но и земля. Борисов, как и Гаврилин,

хорошо помнил деревню военных лет, неброский, будничный подвиг изнуренных, не евших досыта людей, где главными тружениками были женщины, старики и дети и где ему самому, тринадцатилетнему подростку отнюдь не богатырского сложения, как наиболее сильному, выпало трудиться на лесоповале. И теперь, спустя десятилетия, когда Борисову как актеру потребовалось войти в «предлагаемые обстоятельства» тех лет, ему не нужно было насыщать свои эмоции багажом книжным, а только обратиться к кладовым своей эмоциональной памяти <...> [128. 103].

И не только. Вновь приоткрыть припорошенные временем кладовые памяти и создать роль, прожить заново то обжигающее неизбывным трагизмом время помогала ему и музыка Гаврилина:

Я начинаю думать о роли уже утром. Потому что нас двое. Я весь в мыслях, я весь обострен. <...> В театре — надеваю свой костюм. <...> Начинает звучать музыка. Я <...> иду, сажусь за кулисами. Начинаю слушать прекрасную музыку Гаврилина, она как бы вводит меня в то время. Настраивает меня. <...> Ведь музыканты тоже настраивают свои инструменты. А наш инструмент — это мы сами [128. 108].

Власти спектакль не жаловали. О перипетиях его судьбы читаем в дневнике Борисова:

«Мешки» сыграли уже несколько раз — все в подвешенном состоянии. Ждут, когда придет Романов¹. <...> На сдачу начальники прислали своих замов. Приехала московская чиновница с сумочкой из крокодиловой кожи. После сдачи, вытирая слезу — такую же крокодиловую, — дрожащим голосом произнесла: «С эмоциональной точки зрения потрясает. Теперь давайте делать конструктивные замечания». Г. А. [Товстоногов], почувствовав их растерянность, отрезал: «Я не приму ни одного конструктивного замечания!»

Теперь никто не знает, что делать: казнить или миловать. Никто не хочет взять на себя ответственность. Решили прицепиться к плачу Зины Шарко — после смерти Кистерева есть сцена плача, бабьего воя. «Зачем эти причитания? Какие-то волчьи завывания! И так кишки вывернуты, — пошла в атаку комиссия. — Уберите эту сцену вовсе». А плач для Шарко написал сам Гаврилин. Она причитала, как профессиональная вопленица, плачая. <...> Однако Г. А. решил принести жертву. «Даже Ифигенией жертвовали! <...>». И приказал Либуркину всю сцену «обрезать».

Либуркин сделал по-своему. На свой страх и риск договорился с Шарко, что она будет причитать не так надрывно, и все оставил, как было.

Сыграли еще один спектакль, хотя никто его так и не разрешал. Ждут Романова. Пока его нет, комиссия пришла еще раз и... и на тебе — опять плач! Товстоногов вызвал Либуркина («А подать сюда...») и влепил ему по первое число. Давид попытался оправдаться: рушится сцена и что-то в этом духе. Комиссия негодовала и пригрозила: если Шарко завоюет опять, театру несдобровать. А Либуркин по второму разу договорился с Зиной, что она смикширует, сократит... <...>.

¹ Г. В. Романов — в то время первый секретарь Ленинградского обкома КПСС.

Наконец его вызывает Романов. В театре — траур. Никто не ждет ничего хорошего. Г. А. пишет заявление об уходе и держит его в кармане — наготове. «Олег, если бы вы заглянули в эти бледно-голубые стеклянные глазки! — рассказывал он, возвратясь из Смольного. — Наверное, на смертном одре буду видеть эти глазки!» <...> Когда Товстоногов появился в театре после Смольного, все вздохнули с облегчением: «Романов на „Три мешка“ не придет!» Оказывается, нужно радоваться, когда начальство про тебя не вспоминает [129. 30].

Великий актер неоднократно обращался к спектаклю в своих дневниках. Так, в связи с новой работой с Наталией Теняковой он замечает: «Простая гаврилинская песенка в „Трех мешках“ укрупнилась и без того пьянящий ее взгляд. Я был свободен во втором акте, но иногда подглядывал, точнее, подслушивал их сцену с Демичем» [129. 225].

Обидно, что спектакль не дали сохранить на пленке. И хотя, как и другие крамольные спектакли («Энергичные люди», «История лошади»), он продолжал идти, а в 77-м году его даже показали в Москве, в конце концов его «прикрыли». Но часть музыки вошла в «Военные письма»¹.

Завершая товстоноговскую страницу в жизни Гаврилина, скажем, что режиссер предложил ему писать музыку к «Тихому Дону». Гаврилин согласился, но инцидент с участием Товстоногова, происшедший при нем в театре и раскрывший неприглядность внутритеатральных отношений, заставил его отказаться от столь интересного заказа. Много позже общение режиссера и композитора возобновилось — они одновременно оказались в санатории, вместе гуляли и беседовали. По свидетельству А. А. Белинского, «Товстоногов всегда восхищался высокой образованностью Гаврилина» [9. 373].

ТЮЗ. 1975. В. Г. Долгий. «Думая о нем». Постановка З. Я. Коргодского.

Об этом спектакле, созданном по очерку К. М. Симонова [130], режиссер вспоминал:

¹ Любопытно, что это сочинение, как бы по эстафете, поставил в 1982 г. в Московском камерном музыкальном театре режиссер Ю. А. Борисов, сын Борисова-Кистерева.

<...> не стану его хвалить — он уязвим, потому что это было сочинено по газетным документам. Но если бы не было музыки Гаврилина, его зонгов о земле, о матери, о хлебе, об окопе, о памяти, о спектакле, может быть, и не вспомнилось. Альбина Шульгина писала стихи, а Валерий написал такие мощные зонги, которые самоценны <...>. <...> Они приподняли все, сочиненное театром, на такую пронзительную высоту, которая обеспечила уважение к спектаклю. Хотя уважать там если что-то и должно было, так именно написанное Гаврилиным в этих великих, на мой взгляд, зонгах, которые неуявдаемы и сегодня. Зонг о матери, о земле, об окопе — как будто бы про сегодняшние дела семейные, родительские: сын и мать, мать и родина, окоп — война, не только о войне в военные годы, но и война, которая проходит через всю нашу жизнь и сегодня перекликается даже с тем, что происходит в наши дни в кровавой Чечне. Так что молодой еще не классик уже сочинил то, что в ранге классики [9. 383–384].

ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЙ И ОРАТОРИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Глава 15

«ВОЕННЫЕ ПИСЬМА»

Письма, переписка — тоже фактор фольклора. Очень любопытно, как пишут люди, иногда очень нескладно, но за этой нескладностью есть колорит, выражение чувств.

В. А. Гаврилин [3. 197]

Письма бывают разные — личные и официальные, любовные и деловые, политические и подметные, секретные и зашифрованные. Можно написать официальное письмо на бланке с правильными, но стертыми формулировками, которое, наверно, сразу положат под сукно... Или написать черновик, перебелить красивым почерком, поставить дату и место написания (для истории) и в красивом конверте с яркой маркой послать в журнал, где, если все сложится, его

напечатают, и все будут читать и удивляться гладкости стиля и изысканности мысли. А можно написать просто, как на душу ляжет, как привык говорить с родным человеком — он все поймет с полуслова, лишь бы весточка от любимого пришла, лишь бы знать, что жив... Такое письмо и пишут, не лукавя, как на духу, так, как говорили всю жизнь с первой встречи, но теперь уже про себя, по привычке с момента расставания... Надо улучшить минуту и на чудом раздобытом клочке из школьной тетради, слюнявя химический карандаш, писать, не заботясь о стиле и орфографии, о конверте и марке, — сложенное треугольником, дойдет и без них...

О незамысловатых, но волнующих весточках с фронта, о неразрывной связи людей и в дни мира, и во время войны, да и после смерти, повествует вокально-симфоническая поэма «Военные письма».

Но это не только другие письма. Это и другой взгляд на войну, он появился в нашей культуре в середине 60-х в «военной» прозе. Именно в ней, как отметила Г. Белая, произошло «прикосновение к самому нерву народной жизни». И еще: «Симптоматично, что именно на территории „военной“ темы совершалось осознание издержек „панорамности“, псевдоэпичности» [131. 10–12¹].

Гаврилин естественно подошел к этой теме — от военного детства, музыки для театра («Три мешка сорной пшеницы»). Позже из всего этого вызревал и замысел хоровой симфонии-действия «Пастух и пастушка» (по прочтении В. Астафьева).

«Военные письма» (1975) имеют эпиграф и 12 номеров². Начал — не торжественные фанфары и вынос знамен, не рапорты с датами великих сражений, оно принципиально иное, можно сказать — полемическое. Поэма — о Войне и Мире, Тыле и Фронте, Жизни и Смерти. А начинается все просто, обыденно, с разговора, настраивающего нас на осмысление войны с позиций простой человеческой

¹ [Там же: 70-е — перенос акцента с событийного изображения действительности на ее нравственно-психологическое исследование (с. 22). В. Астафьев «Пастух и пастушка» (с. 38–39). В музыке — «Июльское воскресенье» В. Рубина, 1970, «А зори здесь тихие» К. Молчанова (1973).]

² Эпиграф: 1. Что мои-то ясны очи; 2. Дождь дождит; 3. Дразнилка; 4. Лихо; 5. Рябины; 6. Дорогой, куда ты едешь? 7. Пошел солдат; 8. Милый мой дружок; 9. Почтальонка; 10. Письмо; 11. Военные письма; 12. Месяц май.

жизни. Ведь на самом деле все было просто, не очень понятно и даже беспамятно. Забылось многое, но запомнилось главное для души и сердца родного Человека — день недели и пасмурная погода, Его рубашка, возникшая без Него пустота, ожидание встречи, продолженное во времени и пространстве великими в своей простоте и искренности военными письмами. Издалека они несут тепло интонации голоса родного человека, но и страшный голос войны, посвист пуль и грохот разрывающихся снарядов, которые диссонансом врезаются в почти мирную тыловую жизнь.

Точка зрения, сразу заданная в разговоре Сына с Матерью, — это взгляд на войну из тыла, взгляд ослепленных горем очей и зрячего сердца женщины и взгляд ребенка, который многого не понимает, но прозревает целомудренной детской душой самую суть человеческого бытия, его радости и горе. Ему не хватает отцовского присутствия, не хватает гармонии и равновесия жизни... Отсюда и его вопросы — не для истории, а для утоления душевной потребности. По этим вопросам хоть и с трудом, но все же можно представить себе так мучительно необходимый ему образ Отца, Защитника, Героя.

Поэтически-литературный взгляд на мир определяет и выбор музыкального жанра, самих «единиц» человеческого общения. Их можно назвать «письмо», «песня», «рассказ» или по-другому. Не в этом суть. Главное — понять, что автор идет не от названий, не от школьных правил или ученых дефиниций, а от естественного человеческого общения, от потребности не замутить излишней суетой ни чистой воды памяти, ни небесного общения душ, ни величия этой торжественной и прекрасной минуты предстояния великому, всепоглощающему молчанию Смерти, Смерти во имя Жизни.

Выбранный жанр — *вокально-симфоническая поэма* — не форма для отливки множества подобного рода сочинений, не догма, а проявление устремленности духа, направленного на постижение и утоление неутихающей боли. Высокое, поэтическое состояние души, изливающей себя в интонируемом слове, — песня. Но и здесь ставить точку нельзя, ибо это не просто *песня*, подобная тем, что во множестве кроют по обветшавшим лекалам, чтобы, как пулю за пулей, бессмысленно загонять в уже бесчувственную точку сознания.

Эта песня — не окаменелый результат, а кристаллизующееся светящееся облако. Вроде бы немудреная, лишь резонирующая в большом оркестровом сердце, но такая многозначная! И когда к ней подключатся другие сердца и весь опыт пережитой жизни, она становится Песней с большой буквы, которая равна и мистерии, и симфонии, и великому отзвуку небесной гармонии.

Здесь, как в сравнении лирического стихотворения с романом, — иная плотность и концентрация музыкально-поэтического вещества. А поскольку мы не на высоком подиуме истории, но в пространстве простой, захолустной жизни, то и переходы от разговора к напеванию, от него к песне, от песни к плачу-причитанию и детской игре и снова к разговору просты и естественны, как в жизни.

Таковы незамысловатые с виду ткань и язык «Военных писем». Но это не означает, что путь к замыслу и становление его были столь же простыми. Сочинения создаются по-разному. Одни авторы строят свои опусы, исходя из уже освоенных или входящих в моду принципов. Здесь будет фугато, а здесь серийный эпизод, здесь вальс, а потом марш или включение звукозаписи, в конце тутти или растворение и т. д. — все проверенные рецепты старой и новой композиторской «кухни». Другие, начиная с самой общей идеи, еще смутного видения и слышания, с «простого, как мычание» (В. В. Маяковский), долго мучаются, вынашивая, как мать, и ожидая естественного вызревания замысла. В их сочинениях можно встретить перечисленные приемы, но это уже результат, а не творческий посыл. Гаврилин принадлежал ко второму типу, и пытаться анализировать его сочинения, ориентируясь на первый, довольно опасно. Слишком многое из авторского замысла не укладывается в привычные рамки, поэтому непрост и путь их осознания.

О «Военных письмах» и их интерпретациях на эстраде, на оперной и балетной сцене написано немало. Как правило, отмечают яркость сочинения, его песенную основу, элементы симфонизации. Указывают, что «на компоновку номеров поэмы оказали влияние и принципы монтажной и ретроспективной драматургии, которые нередко используются в современном театре и кино» [54. 21]. Спорить не приходится, тем более что тут у Гаврилина прямые театральные

истоки, в том числе ретроспективный по драматургии спектакль «Три мешка сорной пшеницы», наконец, много работала в кино А. А. Шульгина, написавшая тексты «Военных писем».

Начнем с песенности, ибо справедливое ее акцентирование, к сожалению, имеет следствием укладывание «Военных писем» в рамки, отсекающие многие важные особенности и детали, к примеру их синтетическую оперную и кантатно-ораториальную природу, уникальность драматургической идеи и грандиозную музыкально-речевую амплитуду. Прежде всего, обратимся к эпиграфу: «Уезжал он зимой или летом? — Не помню, ничего не помню, помню только, что было воскресенье, и с утра собирался дождик. <...> Как домой ты вернулась, мама? — Не помню, ничего не помню, помню только, что грела руки, у какого огня — не знаю...» Эпиграф упоминают порой вскользь, в сноске. Но нетрудно предположить, что у композитора такого масштаба и самобытности дарования не бывает случайных, проходных фрагментов, тем более в зачине сочинения. И коли разговор стал *эпиграфом* музыкального произведения, то это не просто разговор, а необходимый автору камертон и ракурс.

Вместе с невниманием к эпиграфу из сочинения уходит проза жизни, а она — основа, она, как Мать сыра-земля, дает точку опоры и для душевного общения с залом, и для взлета песни и оркестрового «заключения». Эпиграф задает дистанцию прозы и поэзии, речи и музыки. Кроме того, в нем экспонируются главные образы — Сына и Матери. То же и с симфонизацией. Она действительно есть, но рождается раньше, чем появится оркестр или оркестровый номер (№ 11), — оттого, что все начинается с прозы, поэзия и песенность оказываются приподнятыми над прозаическим бытом и землей. Наконец, эпиграфом задается и необычный взгляд на войну. Это война глазами... хотел написать привычное — матери и ребенка, но скорее наоборот — ребенка и матери.

Мужской образ, вернее пока лишь мужской голос, появляется в № 1. С него начинается тема писем, к разговору сына с матерью добавляется необходимая для характеристики времени дистанция далекой войны. Возникает и столь важная полнота голосов, а с нею — полнота утраченной, но столь чаемой гармонии жизни. Мужской

голос, как бы не имеющий отношения к происходящему, ведет рассказ бесхитростно просто: «Что мои-то ясны очи заглядчиваты. / Что очи увидят, то на очи берут. / Через речушку / Письмо домой плывет. / Никем никто письмо с войны и то не прочтет. / Только чла-прочла молодая, / Прочитала — зарыдала. <...>». Таков зачин, из него следуют и многие особенности драматургии сочинения, а его можно прочитать и как ретроспективное, и как не ретроспективное¹.

По концепции, ставящей в основу сочинения рассказ об истории любви, получается, что «<...> Первый („Что мои-то ясны очи...“) и последний („Месяц май“) номера поэмы обрамляют повествование и, по существу, не участвуют в развитии сюжета. Следующие № 2–4 <...> сразу же вводят слушателей в драматическую развязку событий» [54. 21].

Можно трактовать и так, но сделанное автором, на наш взгляд, лежит в иной плоскости, ибо «Военные письма» не только и не столько рассказ о трагически оборванной истории двух любящих сердец, хотя бы даже и обобщенной, это и размышление о воздействии ужасающих событий на судьбы Дома и Родины. Частные «военные письма» поднимаются до уровня исторических свидетельств. Но это взгляд на войну не писателя или историка, а Сына и Матери, наследника-отрока и Матери-Земли, далекий от традиционных прописей романной драматургии. Тогда оркестровый № 11 («Военные письма») — заключение от автора, а № 12 («Месяц май») — эпилог, в котором детские голоса символизируют День победы, и апофеоз спасенной, продолжающейся жизни.

Вот еще одно наблюдение: «...музыкальный образ солдата-крестьянина сплошь пронизан народно-песенными интонациями лирической частушки, солдатской песни, танцевальных наигрышей. Фольклорная диатоника, с которой автор связывает свои представления о душевном здоровье, о счастливой мирной жизни, в поэме противопоставлена хроматической угловатости, механистической секвенци-

¹ [Слепой ламповщик из «Шагов командора» и в заметках «продолжение разговора» о письме.] АТ помечает, что песня взята из музыки к спектаклю; варианты текстов из заметок Гаврилина см.: [1. 111–114]. — Прим. ред.-сост.

онности лейтобраза Лиха-войны» [54. 25]. Верно, но дело в том, что образ солдата, в отличие от многообразно представленного образа Матери, по сути, не прописан. И сделано это намеренно, ибо тут не сам солдат, а *образ солдата*, каким он создавался в воображении ребенка. «Военные письма» — это война, которую пережил в детстве сам композитор, это война с плачем и причитанием вдов, с тягостным недоумением мальцов, не понимающих масштабов происходящего: для них трагическая реальность и игра еще не разведены в разные плоскости, а соседствуют непосредственно... Поэтому «Военные письма» — не только реалистический рассказ, но и притча, это война, прежде всего, по письмам, по рассказам, война в воображении с некоторой идеализацией, с детско-фольклорной перекройкой (включение игры, фантастического Лиха). Мужской образ — это образ солдата, каким он запомнился или вырисовался по рассказам матери, каким предстал из фотографий семейного иконостаса — в доброжелательном единении с матерью, почти сливаясь с ней в дуэте согласия или внимательно вторя ей на расстоянии. В паре они выступают символом уравновешенных, разумных устоев жизни.

Музыкальный образ солдата не столько сочинен автором, сколько изначально увиден сквозь призму детского восприятия и осуществлен теми средствами, которые в наивно поляризованном лексиконе ребенка могут наличествовать. Иначе говоря, лубочно-идеализированный образ дан не напрямую от автора — при желании он мог бы сделать его куда более разнообразным и детализированным.

Итак, № 1 вроде бы не участвует в развитии сюжета, но он многоуровнен при внешней простоте почти фольклорного текста. Главное, он задает тему и эпический ракурс всего сочинения — река жизни, письмо, плывущее по реке-дороге к дому. Оно недоступно никому из посторонних, предназначено только одной: «Еще сметь ли спросить молодую, / Что она в том письме прочитала?» Но она «прочитала-зарыдала». Отчего? Дальше будет ответ на этот вопрос.

По другой версии: «<...> Три номера (№ 2–4) сразу же вводят слушателей в драматургическую развязку событий. Обезумевшая от горя женщина (№ 2 <...>), голодные дети-сироты (№ 3 <...>),

наконец, сама Война в образе Лиха (№ 4 <...>), возвещающего о смерти солдата, — таков трагический итог сюжета» [54. 21].

Это верно для традиционного сюжета: отец, мать, сын, война. Но для самого ребенка, не знающего о мире почти ничего, — это начало постижения жизни: причитание матери, детская игра в войну и детское представление о ней. До постижения значения родителей в жизни и их взаимоотношений, как и до постижения высших основ бытия, дело дойдет не скоро. Именно поэтому и возникает впечатление, что экспозиция образов «главных героев» дана в конце произведения:

В № 10 («Письмо») из прочитанного наконец письма с фронта возникает наиболее полная характеристика образа солдата: красивого, доброго и любящего мужа, заботливого и рачительного хозяина своей земли. Девятый номер («Почтальонка») экспонирует образ верной жены солдата, с волнением и тревогой ожидающей от него писем. Дуэт «Милый мой, дружок» (№ 8) мог бы открыть повествование, ибо в нем герои представлены в пору их юношеской влюбленности (по существу — это первая совместная экспозиция главных героев).

Серединные номера <...> наиболее событийны. Картины проводов на фронт, разлучения влюбленных представлены в трех планах. Во временном отношении они могли быть выстроены в таком порядке: сначала № 6 <...>. Это еще игра в расставание, за которой герои прячут свои истинные чувства. Затем № 5 <...> само прощание, преломленное поэтическим мироощущением героини. Наконец, в № 7 <...> сцена расставания повторяется еще раз. Но теперь она дана через восприятие этого события солдатом. В этой части раскрывается и вся дальнейшая трагическая судьба солдата [54. 21–22].

В сюжете взаимоотношений родителей это действительно так, но для основного, наивного детского, взгляда — это начало осознания взаимоотношений мамы и папы, которое психологически точно возникает с наиболее доступных пониманию ребенка и наиболее легко поддающихся рассказу матери событий их жизни, связанных с близкими по времени проводами на войну.

В этом контексте № 2 («Дождь дождит») — самое начало ответа на вопрос. При всей невнятице трагически бессвязной речи здесь можно довольно легко проследить движение ключевых слов: с одной стороны — дорога, дождик (вода), сон-смерть, темная ночь и уход,

«Военные письма», № 5. «Рябины»

Lento

p

Soprano

Всё ря - би - ны... Всё ря - би - ны, ах, ря - би - ны. те ря -

Baritono

p

Всё ря - би - ны, ах, ря - би - ны, те ря -

би - ны за - а - ле - ли вдоль во - рот. Рас - ста -

би - ны за - а - ле - ли, за - а - ле - ли вдоль во - рот. Рас - ста -

ва - ясь... рас - ста - ва - ясь, те - ре - би - ла, те - ре - би - ла я свой

ва - ясь... рас - ста - ва - ясь, те - ре - би - ла, те - ре - би - ла ты свой

а - лый, я свой шел - ко - вый пла - ток, всё по нит - ке...

а - лый, ты свой шел - ко - вый пла - ток, всё по нит - ке...

с другой — противопоставленные им ясный день, солнце и несуразность продолжающегося сна, не укладывающаяся в сознании оставленность друга... «<...> Что же вы, ребята, про него забыли, / Разбудите парня: уже расцвели васильки, / Красивые наши цветы, / Пора их собрать... / Василек, синенький мой цветок, / Проснись, дружок... / *(захлебываясь в скороговорке)*. Проснись, дружок, проснись, дружок. Милый мой, хорошенький, проводи дороженькой, проводи дороженькой, проводи, проводи, проводи, проснись, дружок, и т. д. *(плачет все сильнее и сильнее)*».

В этих словах не все понятно ребенку, но сердцем он почувствует принесенное похоронкой горе, трагичность происходящего и связь его со словом «война», а в его воображении она, по-видимому, связана с представлением о падающих бомбах. Возможно поэтому по ремарке автора на последние слова «одновременно накладывается нарастающий звук падающего фугаса, заканчивающийся взрывом (звукозапись)». А еще война связана с фантастическим образом Лиха-войны-смерти-сатаны, про которых дети играют следующую далее «Дразнилку»: «<...> Ой ты, лихо-лиходей, / Лиходей, лиходей. / Не бросайся на людей, / На людей, на людей. <...> Распроклятая война, / Сатана, сатана».

Акцентирование песенности «Военных писем» ведет к тому, что из поля зрения исследователей, как правило, уходят примеры использования этого приема в «высоких» жанрах оперы, оратории, кантаты. Данные встык плач-причитание и почти веселая детская игра, резкое сопоставление смерти, жизни и игры, поставленные в более широкий жанровый контекст, мгновенно рожают сопоставление «Дразнилки» со знаменитой детской игрой, которая следует за убийством в берговском «Воццеке», или поющего рождественские колядки детского хора после кульминационного вопля «Из бездны взываю к тебе» на самом трагическом гребне «Рождественской кантаты» А. Онеггёра.

Идея соединения, но теперь уже в одновременности плача и «игры», реального и фантастического находит прямое продолжение в следующем далее № 4. Возможно, создавая эту часть, композитор вспоминал свои расспросы и рассказ крёстной о кривде, которая

«пошла у нас по всей земле». Первым вступает хор, которому предписано «характер менять по желанию — от стона до злобы; плач, всхлипывание (вроде мелкого смеха)». К нему добавляется «звукозапись — гул мрачного, фантастического характера». На таком фоне выступает фантастически-сказочное Лихо — о нем пелось в «Дразнилке», — образ которого постепенно приобретет все более отчетливые очертания. За ним следует самое страшное — мгла, дым, вода: «Ей! Ей! Тра-ля-ля. / Смерть пришла! / Все кругом вода и дым! / Все кругом вода и дым! / Стал он мой! Ступай с другим!» Самое удивительное, что исполнение поручено тому же суровому мужскому голосу, который звучал в начале и который, в отличие от знакомого, близкого и доброго материнского, в воображении ребенка изначально был связан с далеким, чужим и страшным¹.

Остается упомянуть о единственном инструментальном симфоническом эпизоде (№ 11) <...> в котором патетично, с напряженно-симфоническим разворотом мелодики выражено авторское (композиторское) отношение к происходящему. В этом номере сосредоточились черты музыкально-психологического обобщения поэмы о любви, и в условиях традиционной оперы-диалога подобный симфонический фрагмент мог бы стать инструментальным вступлением [54. 22].

В опере — да, но в «Военных письмах» — только в конце, после наступившего зрелого осознания масштаба и глубины этой трагедии. Здесь понимание мальчика соединилось, слилось с авторским видением, которое до той поры, в целях достоверности повествования, было как бы вынесено за скобки.

Следовательно, вывод Беловой о драматургическом строении поэмы, которое, «помимо обрамляющих номеров (№ 1, 11 и 12), складывается из трех крупных разделов: 1) экспозиция (№ 8–10), 2) развитие сюжета (№ 5–7), 3) развязка (№ 2–4)» [54. 22] — основателен, но, как уже сказано, если брать лишь взаимоотношения двух людей. Реально же нужна поправка на существование, наряду с привычным для искусства сюжетом взрослых героев, и другой, более глубокой

¹ В окончательной редакции «Военных писем» (1995) этот номер исполняет мужской хор. — *Прим. ред.-сост.*

и более естественной для Гаврилина драматургической линии, связанной с постижением войны ребенком. И нет ничего удивительного, что развиваются они одновременно, разве что логика у них разная.

По Беловой, Гаврилин всего лишь повернул вспять привычную логику развития взрослого, любовного сюжета и, дав ретроспективную драматургию, добился «оригинальной сюжетной композиции, смысловым центром которой становится не рассказ об ужасах войны, а воспевание цельных характеров простых русских людей, их верности долгу, их нравственной чистоты и силы» [54. 22].

Действительно так, но тогда — как и при акценте на песенность как исходную точку отсчета — теряется мера новаторства автора, глубина психологизма его творчества, глубина постижения им процесса роста детской души, теряется гениальная простота и точность совершенного Гаврилиным художественного погружения в память своего детства. Такому подходу не противоречит и то, что «...прием монтажной кино-театральной драматургии позволяет в захватывающих воображение сменах контрастных эпизодов, в остановках действия выявить различные оттенки психологического состояния героев, глубоко и ярко обрисовать их характеры» [54. 22].

Но исходя из главной, не ретроспективной, а прямолинейной, детской, линии сюжета, можно уточнить, что «захватывающие воображение смены контрастных эпизодов» это и есть особенность детского восприятия, а взрослая логика последовательного развития событий приходит намного позже.

С наблюдением о том, что «наиболее многопланово и психологически достоверно раскрывается в „Военных письмах“ женский образ» [54. 22] — не поспоришь. Но и тут стоит уточнить: для Гаврилина это самый близкий и естественный образ мыслей, ибо для него, в отличие от писателей-фронтовиков и историков, война была не с мужским, а с женским лицом.

Исполнение сольных частей без сопровождения (№ 2, № 9) не только придает достоверность и даже документальность ситуации, где, как в жизни, человек может петь и для себя, но и — особенно в невольном сопоставлении с пышными оркестровыми номерами или лирическими дуэтами — подчеркивает одиночество, безответ-

ность и пустоту окружающего пространства — подчеркивает горькое сиротство героини.

[Новые средства — звукозапись, хор. У какого-нибудь другого автора они составили бы весь пафос сочинения, а здесь лишь отдельный штрих. Так же как и ретроспективная драматургия и монтаж.]

О героине (в преемственности с «Русской тетрадью») хорошо написала Т. Отюгова:

<...> Да, время шло, и тому образу на смену пришел образ Женщины — мудрой, гордой, знающей радость любви, в которой уже изначально заключена горечь потери. Поэтому так удивительно, так горько, так больно поет Калинченко <...> мужественный, прекрасный цикл Гаврилина, который в ее исполнении совсем не только о войне, но и о вечной, на все времена женской доле [132].

[«Военные письма» — балетный номер [133]. Спектакль в Московском камерном музыкальном театре.]

ТРУДНЫЕ ДАЧИ № 1

На первую дачу, которую летом 1974 года Гаврилины купили в деревне Строганово (77 км от Ленинграда), пришлось брать заем у Т. Д. Томашевской...

В. Г. Максимов

<...> Первая дача Гаврилиных. Небольшая крестьянская изба с овином, с огромной — и как она в избе-то поместилась! — русской печью. Сразу за огородом <...> поле. За полем — лес. Багряный, в полнеба полыхающий закат. Громятся воздушные замки. С башенки на башенку перепархивают светлые вечерние ангелы. Или это здесь птицы такие — специальные, строгановские?

И так дивно, неопишимо хорошо, хорошо, так светло на душе! И мы такие еще молодые! И такая еще бесконечно долгая и, конечно же, совершенно счастливая жизнь впереди!..



На даче в Строганово с соседом Г. Плотниковым.

Публикуется впервые

— Ну...ну просто чудо какое-то! — вздыхает Валера. — Давай сочиним что-нибудь божественное, возвышенное, с ангельскими... э-э... хорами!

— Давай!

Стоим. Молчим. Горит-пылает вовсю Град Небесный [9. 455].

Бывало там и другое. Среди записей Гаврилина есть почти чеховско-шукшинский «сюжет для небольшого рассказа»:

Как Владимир Иванович мамины деньги ищет.

— Что-то выпить хочется, мама!

— Може, не надо, сынок?

— Охота, мама!

Ну, нальет стаканчик, выпью, закушу.

Через некоторое время:

— Что-то выпить охота, мама!

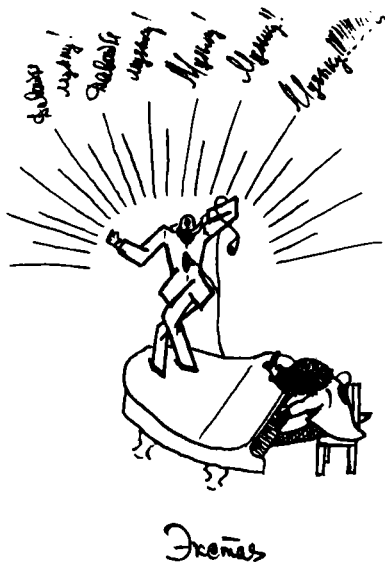
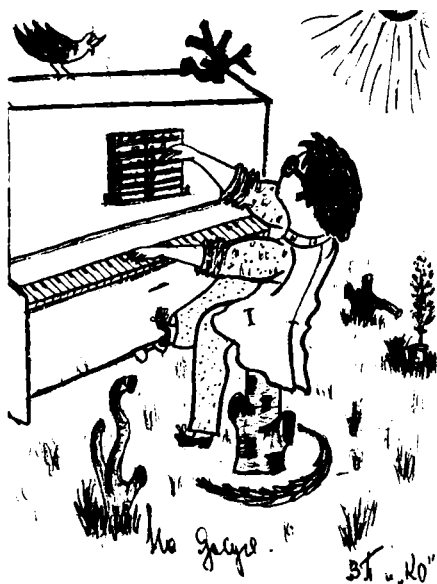
— Може... и т. д.

Напившись, В. И. выходит на крыльцо, становится на четвереньки и воет на луну.

После смерти матери он ищет деньги за обоями комнаты. Комната его уже почти вся ободрана [1. 184].

Еще одна запись:

Я стою на лестнице, собираю яблоки. Вокруг царственная красота. Солнце. Впереди лес. Справа доносится песня — слева отборный мат. Это сосед пашет на зиму поле [1. 189].



Дружеские шаржи Валентины Плотниковой. Публикуются впервые

Как и везде, но на природе особенно, с особой остротой и волнением воспринимал он варварское отношение человека к природе. Проблемы сохранения природы стояли для него в одном ряду с проблемами сохранения музыкальной культуры. Вот фрагмент из его статьи о песне:

К югу от Ленинграда, всего в часе езды от города, сносят большой участок леса под сады. По рассказам жителей, еще лет пятнадцать тому назад это был лес-красавец, гулять в нем можно было, как в парке. Теперь это грязный, заболоченный, больной лес. Его сносят. Я пошел попрощаться с ним. То, что я увидел, меня потрясло — машины шли по живым деревьям. Кто же управляет этими машинами, откуда такие берутся, как получают?

Мы видим перед собой следы обывателя. Обывателю все равно, где, на кого, для чего и как работать, безразлично, что останется для других, что будет после него. Я думаю, связь ясна. Удобно устроиться, даже ценой гибели природы, издевательства над ней. Не нужно доказывать, что природа — часть нашей души, а искалеченная природа — это искалеченная душа, утраченная музыка. Ведь музыка, в первую очередь народная, в значительной мере рождена природой и тоже является частью природы и человеческой души [3. 111–112].

Я. Л. Бутовский



С Н. и Я. Бутовскими
в Строганово

<...> Мысли о рациональном использовании ресурсов природы, о влиянии на них деятельности человека были в сфере его интересов, пожалуй, сразу после музыки и литературы, в одном ряду с философией и историей. Нельзя сказать, что он специально изучал экологию как науку. Конечно, не пропускал статьи по экологии в общей прессе, выписывал журнал «Природа и человек», но все это была или публицистика, или «популяризация науки». Но я уверен: если бы ему довелось обсуждать проблемы экологии с научными авторитетами в этой области, он разговаривал бы с ними на равных <...>.

Проблемы экологии так волновали его, потому что он страстно любил природу, болел за нее, понимал, что делают с ней люди, живущие сегодняшним днем. Вспоминаю, как, чуть не плача, рассказывал он о гибели замечательного леса у Строганово, по другую сторону от железной дороги. Когда Гаврилина купили дом в этой деревне, лес еще существовал, и мы даже успели в нем побывать в один из приездов в Строганово — ходили туда за грибами. Уже тогда видно было, что за лесом нет никакого ухода, и Валерий показывал нам первые признаки его старения. А потом лес отдали под садоводства и всего за год практически вырубili... Вспоминаю также, с каким возмущением говорил он о новой питерской власти, отдавшей большие участки леса в Репино рядом с Домами творчества композиторов и кинематографистов под особняки начальства и «новых русских»...

Он очень хорошо чувствовал природу, ее красоту и гармонию. Походы вместе с ним за грибами, прогулки в наши приезды в Строганово, в Репино, на «69-й километр» кроме всего прочего запомнились

именно его реакцией на природу. Особенно незабываемы для меня вечерние прогулки вдвоем вдоль Финского залива в дни «золотой осени», когда мы жили с ним в Доме творчества композиторов. Он мог вдруг замереть, увидев на фоне заката силуэтный «росчерк» чайки, пикирующей на каменную гряду в заливе, или услышав поскрипывание сосны с тремя переплетающимися стволами, — она покачивалась от порывов ветра, и скрип был какой-то странный, с нерегулярным ритмом... Лицо его в такие моменты становилось каким-то особенным: большие сияющие глаза, чуть приоткрытый рот... Мне кажется, что он не просто наблюдал, слушал природу, — он буквально впитывал ее в себя... [9. 132–133].

Н. Е. Гаврилина — Т. Д. Томашевской. 11.09.1980

<...> Живем мы, как и вы, между дачей-деревней и Ленинградом. То там дела подделаем, то — здесь. Погода нас не очень баловала в августе. Теперь стоят хорошие дни — «бабье лето», а дел в городе у Валерия прибавилось. Собираем свой «великий» урожай: кастрюльку лука, 3,5 ведра картошки. Вот, правда, яблок и черной рябины побольше. Валерий все «ругается» — как я не хотел дом с участком. <...>

Пробовали и по-другому решать проблему летнего отдыха, но предпринятая в 1981 году попытка сменить климатическую зону, чтобы хотя бы летом погреться на солнышке, не увенчалась успехом.

Н. Е. Гаврилина — Т. Д. Томашевской. Август, 1981

<...> Сейчас Валерий заканчивает свою работу на Ленфильме¹, и на 4 сентября у нас взяты билеты на юг, до Адлера, а там хотим в Новый Афон. Что-то и боязно, и вместе с тем нужно отдохнуть, но не в нашей холодной, дождливой погоде. Сейчас в связи с усиленной работой голова что-то стала у Валерия побаливать. К сожалению, сейчас все врачи в отпуске — и ничего не можем достать, что нужно. Татьяна Дмитриевна, если у Вас будет возможность, то нельзя ли достать *стугерон* или его заменитель *циннаризин* — 2 упаковки <...>.

Н. Е. Гаврилина — Т. Д. Томашевской. 03.10.1981

<...> Вот мы и на русской земле. Приехали немного загоревшие, Валерий хорошо загорел, я похуже, но на солнце мы не пеклись специально, главное было купание. Прожили 20 дней на Новом Афоне

¹ Подготовка партитур для телебалета «Анюта».

только потому, что деньги вперед уплатили, а то бы укатали раньше, т. к. через неделю уже Валерий стонал: «А я в Россию, домой хочу».

Все бы ничего, но там в это время были очень сильные перемены в погоде от жары к дождям, от холода к жаре, и у моего маэстро с его сосудистой системой были соответствующие реакции — перебои в сердце, тяжелая голова и т. п.

Сказал, что «Кавказ мне не подходит». Но в общем 14 дней мы провели все-таки в тепле, а купались все дни за исключением одного. С питанием там неважно, а цены на базаре, как в Ленинграде, но ели фрукты все равно, что же делать!

Теперь приводим себя в порядок с Вашей помощью — Валерий принимает циннаризин <...>.

Глава 16

«ЗЕМЛЯ»

В. А. Гаврилин

Когда «Комсомольская правда» опубликовала статью о подвиге рязанского комсомольца, тракториста Анатолия Мерзлова [130], в нашей печати открылась острая полемика. Одни безоговорочно восхищались его героизмом, другие считали его поступок бессмысленным, аргументируя тем, что нет ничего дороже человеческой жизни.

Анатолий Мерзлов не задумываясь отдал ее, спасая урожай. Я тоже много думал об этом. И понял, что юноша отдал жизнь не за несколько тонн металла, не за какое-то количество зерна, а отдал ее во имя утверждения одного из самых прекрасных человеческих свойств, которые, собственно, и делают человека человеком. Я бы назвал это совестью. Здесь ее ответственность за свое дело, ее ответственность перед людьми, живущими с тобою вместе, с тобою рядом, благодарность за их труд, за их борьбу во имя жизни. Его последние слова были: «Перенесите меня в окоп, где все». Он чувствовал себя бойцом.

Мысль о создании вокально-инструментального цикла «Земля» возникла у меня еще в процессе работы над музыкой к спектаклю Ленинградского ТЮЗа «Думая о нем» <...>. Сочинение это мы адресовали нашей молодежи. Отсюда и отбор выразительных средств: соединение вечно мудрой и прекрасной русской крестьянской песенности с чертами современной массовой песни. Отсюда и особенности оркестровки¹.

¹ Из выступления В. А. Гаврилина по Ленинградскому радио 16 января 1976 г.

В спектакле героизм Мерзлова подавался не как из ряда вон выходящее событие, а как норма повседневного героического труда. Поэтому не было конкретных лиц, даже имен, действовали «обобщенные» Мать, Отец, Друг и т. д. Музыкальное решение, основанное на своеобразно-брехтовских зонгах, позволяло взглянуть на все как бы со стороны, еще более подчеркивая общую линию спектакля. В отличие от него песенный цикл вообще ушел от конкретики подвига Мерзлова, о чем в предисловии к партитуре Гаврилин написал:

«Земля» — цикл небольших песен-плакатов о том, что составляет основу основ всякой человеческой жизни. Сочинение адресовано самой широкой аудитории. Манера пения должна быть очень простой, далекой от академической, скорее ориентированной на манеру, распространенную в вокально-инструментальных ансамблях. Очень трогательно звучит сочинение в исполнении детских хоровых коллективов, которым автору особенно хочется рекомендовать его.

Допустимы любые вольные обработки как вокальной партии, так и сопровождения в зависимости от исполнительских ресурсов. Возможно сопровождение, ориентированное только на партию фортепиано или электрооргана, однако роль ударных инструментов ни в коем случае не должна быть преуменьшенной. Допустимы варианты состава ударных инструментов, но необходимо точное следование ритмическому рисунку [134. 2-я с. обл.].

Оркестр — электроорган, литавры, барабан, электрогитара, бас-гитара — молодежный состав; молодежная тематика с ее кругом тем и образов, стереотипами и особенностями восприятия — подробнее об этой теме и ее отражении в статьях и выступлениях Гаврилина мы уже касались в главе «Сад песен».

По теме, пафосу и символике «Земля» — сочинение всецело гаврилиновское, однако очевидное стремление автора быть интересным молодежной аудитории, говорить на понятном ей музыкальном языке привели к противоположному — стиранию кое-где индивидуальной интонации, к быстрому старению общих мест. Подчеркнем именно тюзовский генезис спектакля и связанную с ним некоторую упрощенность решения темы, которую в других обстоятельствах можно было поднять на иной уровень. В этом отношении интересно

сравнение «Земли» и «Военных писем», чья родословная — от товстоноговских «Трех мешков...». Говоря об уровне, на котором в 70-е годы могла решаться эта тема, можно вспомнить созданные тогда шедевры «деревенской» прозы.

В «Земле» этого не получилось. В соответствии с законами принятого жанра и с учетом облегченно-жестких требований стилистики вокально-инструментальных ансамблей решение песен-плакатов оказалось в большой мере... *плакатным*. А у плаката свои жанровые нравы, тогда они тянули в русло ура-патриотической пропагандистской эстетики, не позволившей композитору раскрыть в полной мере свое видение темы. Волей-неволей это был уход от завоеваний «Русской тетради». Молодежно-энергичный образ музыкально-электрифицированной советской деревни получился не очень органичным, что, однако, не уменьшает значения цикла в целом и отдельных ярких его страниц, связанных с собственно гаврилинским лирическим взглядом, — там, где сердечность и естественность его музыкальной речи взяли верх над приходящими обстоятельствами.

А. Н. Сохор, очень чутко воспринимавший творчество Гаврилина, отметил:

Не боится Гаврилин соприкоснуться с самым «рискованным» интонационным источником — современной молодежной песней: бытовой (студенческой, туристской) и эстрадной (включая музыку бит-ансамблей). В частности, ее отголоски слышны в цикле «Земля» <...>. Здесь перед композитором встали особые трудности: сила стандарта, господствующего в этой области, столь велика, что способен подчинить себе самые яркие индивидуальности. Так и Гаврилину не во всем удалось преодолеть инерцию общепринятого. Но даже в «Земле» музыка лучших номеров (в их числе «Мама») отличается «лица необщим выраженьем», его собственной гаврилинской интонацией.

Для чего же композитор рискует, пробуя иногда сочетать, казалось бы, несочетаемое, несовместимое? Для чего облекает порой мелодические «речения» русского народного склада в ритмические и тембровые одеяния бит-музыки? И поручает песни в духе деревенских «страданий» и причетов таким мастерам современного эстрадного пения, как Таисия Калинченко и Эдуард Хиль (к слову сказать, превосходно исполняющим его произведения)? Видимо, для того, чтобы найти возможно бо-

лее прямой путь к слуху и сердцу сегодняшнего молодого человека и на близком и понятном ему языке рассказать о самом серьезном и возвышенном, о драматизме и героике нашей эпохи [135].

Именно сложность преодоления очевидной «инерции общепринятого» стала, по-видимому, главной причиной того, что остросовременный по теме и музыкальному языку замысел «Мальчики (парни) с гитарой» остался незавершенным.

Обратимся к строению цикла, в котором «песни-плакаты» (№ 2. «Память»; № 3. «Окоп»; № 4. «Хлеб»; № 7. «Земля») перемежаются лирическими «оазисами» (№ 1. «Вступление»; № 5. «Ветерок»; № 6. «Колыбельная»; № 8. «Мама»).

В небольшом *Вступлении* (№ 1, вибрафон с темой песни «Ветерок») создается светлый и прозрачный образ раннего утра и поднимающегося над теплой землей пара. На этом фоне звучат слова чтеца: «Это сочинение авторы посвящают памяти героя-комсомольца Анатолия Мерзлова, погибшего, спасая народное достояние — хлеб». Речевой эпиграф перекликается с эпиграфом «Военных писем». Но там это эпиграф и только. Здесь же идущий от радио и эстрады прием включения певца, граничащий с бытовой речью, требует чувства меры и правдивости интонации — малейший «пережим» или «недожим» чреват профанацией, что, как правило, и выходит¹. Искренняя и, казалось бы, естественная, прозаическая фраза в неумелом, детском прочтении может серьезно нарушить баланс высокого и бытового. И по интонации все невольно начинает походить на полушутя-полусерьезно, нарочито страшно рассказываемую ребенку сказку про ужасного буку, что и происходит в № 4 «Хлеб».

[Ремарка *feroce* — неистово, дико, свирепо. Нет полного соответствия в звучании детского хора — и по уже накатанному получается бодрая песня в довольно быстром темпе.]

¹ Однажды я был ошеломлен, когда на замечание, что хор невыразительно и бессмысленно читает прозаические куски «Предварительного действия», весьма хороший хормейстер, руководивший исполнением, ничтоже сумняшеся сказал, что это не входит в его компетенцию.

№ 2. Память.

И вот придет тот день,
Тот день настанет.
Он, как звезда, взойдет
В любой людской судьбе,

Когда наедине
Лишь ты да твоя память.
Потом останется
Лишь память о тебе. *И т. д.*

Моторика вовлеченности в быстрое равномерное движение, как вовлеченность в толпу, и формульность, стирающая оттенки смыслов и интонации. Неизвестно как проникшие сюда и неведомо как уцелевшие слова «О, дай ей Бог» (в советском правописании — с прописной буквы!), однако — в отличие от того, как точно и тяжеловесно падут они в настороженную душу притихшего зала в «Смерти разбойника» («Боже, и зачем же тебе не простить меня»), — здесь они уносятся в скороговорке молодежной «песни о встречном».

№ 5. Ветерок.

Moderato ♩=72 **«Земля». «Ветерок»**

Canto *p*

Ве-те-ро-чек, ве-те-рок, ку-да за-ду-ва-ешь?

Па-ре-нё-чек, па-ре-нёк, где ты про-па-да-ешь?

Па-ре-нё-чек, па-ре-нёк, где ты про-па-да-ешь?

Второй куплет с постепенным включением дублировок и выдержанных нот — не столько как аккомпанемент, а как бы ощущение пространства и воздуха.

[Короткие: соединение частушки и протяжной.]

№ 6. Колыбельная.

Attacca (взахлест) после № 5. Особый смысл песни в спектакле (?).

Тихий месяц,
Словно зыбка,
Над землею свесился.
Твоя детская улыбка
И сквозь годы светится.
<...>
Даже ветер над землею
Словно колыбельная.
Бай-бай-бай... — 3 раза

В равномерном движении музыки и стиха поэтическая символика несколько уплощается.

[Колыбельная во «взрослой» музыке Гаврилина — «Вечерняя музыка» в «Перезвонах».]

№ 7. Земля.

Земля моя, земелюшка, земляца!
А мы к тебе с почтеньем и любовью!
Дождем прохладным,
Дождем прохладным, дождем тебе напиться,
Дождем прохладным, а не теплой кровью! *И т. д.*

По логике вещей — центральный номер. Но так ли? Парадокс в том, что слова сами по себе очень мудры и добросердечны, но на фоне моторного движения аккомпанемента, который по сути дела остается как бы в стороне, все эти достоинства, невольно поспешая за темпом и ритмом «спешащего паровоза», теряются, как и степенность речи-смысла, и душевная, искренняя интонация произнесения.

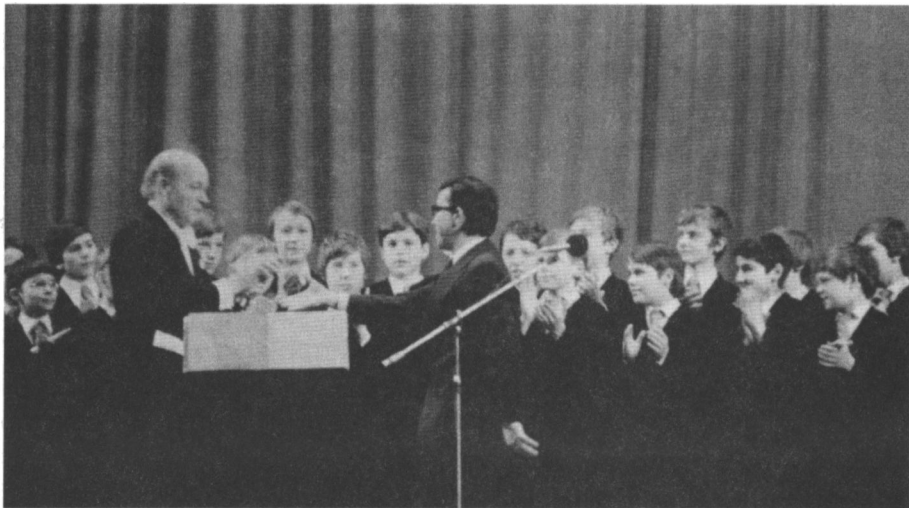
№ 8. Мама.

Руки усталые
Тихо опущены,
Волосы русые
В узел завязаны.
Припев:
Тихая моя,
Добрая моя,
Нежная моя
Мама.

Здесь равномерное движение, но уже не механическое, навязываемое пению, а пульсация; на ее фоне вокальная строка как бы прихотлива и самостоятельна. Уже самая первая фраза не подчиняет, а как бы размывает возможную периодичность. Тем сильнее действует троекратно нагнетаемая в припеве нисходящая повторность сходных, почти скороговоркой произнесенных слов «тихая моя, добрая моя, нежная моя», и вдруг медленно восходящее и так значительно и светло на сильную долю распетое заключительное «ма-ма». При повторе припева слова его остаются только как интонационные жесты — вторы их звучат как продолжающиеся в оркестре нисходящие поглаживания слов «тихая», «добрая», «нежная», и только звучащее восторженно вверх и просветленно последнее «ма-ма» произносится вслух. После второго куплета — гимнизация припева. В конце третьего «ма-ма» не поется, а просто и бесхитростно произносится.

№ 9. Заключение.

Эпическое обрамление, но возвращение не к эпиграфу, где звучал «Ветерок», а к № 2 «Память».



На премьере «Земли» с Ф. Козловым и хором мальчиков Капеллы.
Публикуется впервые

ТЕЛЕФИЛЬМ-КОНЦЕРТ «КОМПОЗИТОР ВАЛЕРИЙ ГАВРИЛИН»

Первый телефильм о Валерии Гаврилине появился в начале 80-х. В те годы композиторы не так уж часто были объектом внимания телевизионного кинематографа, сам жанр музыкального «телепортрета» находился в стадии становления. Как отмечал искусствовед А. С. Вартанов:

Не секрет, что недолгая история этой разновидности искусства напоминает своего рода «качели»; авторы увлекаются попеременно одной из двух крайностей — то поисками эффектных экранных решений, то целомудренно-строгим воспроизведением фонограмм. В первом случае, как нетрудно догадаться, страдает целостность и глубина музыкальных сочинений, во втором — их кино-телевизионная выразительность.

Еще не так давно критики сетовали на то, что создатели музыкальных телефильмов более всего озабочены возможностью продемонстрировать уверенное владение кинематографическим ремеслом. <...> Но «качели», похоже, двинулись в другую сторону: теперь уже замечаешь, что эти ленты, весьма добротные с точки зрения полноты охвата творчества композитора, оказываются подчас инертными в своей кино-телевизионной форме [136. 50].

В ленте о Гаврилине качели раскачались... в обе стороны: снятое и смонтированное в спешке существенно отличалось от того, *что и как* предлагалось — с благословения его самого — в сценарии.

О задуманном говорят записи сценариста телефильма Я. Л. Бутковского:

Первое пришедшее в голову при мысли о будущем сценарии название: «Сохранять человеческий голос». Это из Г. М. Козинцева. Правда, у него это дано в очень жестком и точном контексте: «С волками жить — по волчьи выть. Ни в коем случае. Из всех сил сохранять человеческий голос» [137. 72].

В случае с Гаврилиным оно становилось многозначным и многоплановым.

14.10.1979

Вчера я сказал Валерию о названии из Козинцева. Он даже замер с большими глазами, услышав: «Сохранять человеческий голос». Потом сказал: «Очень хорошо!»

А вот что рассказал Я. Л. Бутовский в беседе с нами:

Телефильм о Валерии затеял Андрей Золотов. Он работал в «Экране», уговорил начальство сделать фильм и Валерия уговорил. А тот предложил ему меня как сценариста и уже потом сказал мне. Я долго отказывался, но он убедил: «Пришлют они своего „спеца“, я с ним общего языка не найду... А ты рядом, в Питере, мы всегда договоримся».

Сразу я решил, что фильм должен быть нестандартным, лирическим. Остановился на «Вечерке» в дуэтном варианте и с названием из Козинцева. Валерию очень понравились и сама идея, и способ ее подачи. Я написал сценарий, но когда его посмотрела приехавшая из Москвы редактор, стало ясно, что им-то нужен стандартный «портрет композитора». Я все же искал свежий ход и решил построить фильм на диалогах композитора и исполнителей. Скажем, эпизод с Долухановой — музыкальный номер из «Вечерка». Гаврилин говорит, почему он именно ей доверил исполнение, потом о нем говорит Зара Александровна... Так же с другими певцами, дирижерами... Многообразие музыкальных жанров позволяло избежать монотонности, да и «портрет» композитора четко прочитывался.

Этот вариант обсуждали на совете «Экрана», на котором я был. Понял, что с Золотовым я еще как-то мог бы договориться — я его немного знал, он бывал у Валерия, но начальственные дамы... Еще и назначенный режиссер отказался ставить, похоже, испугавшись «свежего хода». Мне твердо сказали: нужна Вологда, Консерватория, один концерт в Питере, стройка коммунизма — чтоб Хиль пел на фоне Саяно-Шушенской ГРЭС и Гаврилин выходил к строителям на поклон — это им было до зарезу нужно... А сроки уже на исходе, поэтому режиссером назначили «крепкого профессионала» Пчёлкина. Я хотел совсем отказаться, но понимал, что Валерию фильм нужен — его музыка практически не звучала по ТВ — 15 лет назад сняли и показали «Русскую тетрадь», да еще была пара песен в «Песнях года». Меня просто в угол загнали... Вернувшись, я за два вечера написал почти по принципу пародии сценарий, который они требовали, стараясь хотя бы сохранить гаврилинский дух... А когда в день премьеры увидел в конце фильма титр «Над фильмом работали:...» и первой была моя фамилия, я чуть со стыда не сгорел — в фильме практически не было ничего, что я написал.

Пчёлкин считал, что лучше всех все знает и сценарий ему ни к чему. Сочинил какой-то план и по нему работал. У меня начиналось с лирической ноты — с Татьяны Дмитриевны, с Вологды. Оператор старался уйти от «туристского» взгляда и очень красивые зимние пейзажи, соборы, улицы Вологды снял с движения, немного суматошно. Подлинной лирики не было. В фильме не произнесли ни слова ни о Консерватории,



С Т. Томашевской.

Кадр из телефильма «Композитор Валерий Гаврилин»

ни о том, что Гаврилин живет в Ленинграде, и у зрителей складывалось впечатление, что он вологодский композитор. На наше счастье, не хватило у них денег и времени для поездки на Енисей. Но Пчёлкин это восполнил — посадил оператора на катер, погонял его по рекам и каналам Ленинграда: красиво и эффектно... Потом добавил пару кадров атлантов Нового Эрмитажа и наложил на музыку гротескно-трагического «Шествия на Петровскую площадь»!.. Я предложил снять Товстоногова, Свиридова и Ульянова не отдельно, как всегда снимали, а вместе, чтобы говорили, подхватывая, перебивая друг друга — люди темпераментные, особенно Ульянов. Пчёлкину понравилась эта идея, он сказал, что обязательно ее добьет. Но снял Свиридова и Ульянова в Москве в каком-то зале, и они не говорили друг с другом о Валерии, а произнесли две речи; Товстоногова снял в Питере, в его кабинете, а потом смонтировал, как будто они вместе... Все это было бы смешно, если бы не было грустно, плохо, халтурно. Хорошо хоть сняли указанный в сценарии кусок из спектакля по шукшинскому «Разину»...

Валерий жутко расстроился, когда первый раз посмотрел, и сказал мне: «Вот это мне урок — нельзя идти ни на какие компромиссы».

АТ. Помню, что, занимаясь в ту пору проблемой «Хоровые концерты на телеэкране», я внимательно смотрел этот фильм и все удивлялся и даже чертыхался по поводу бесконечных проездов по каналам — в видовом фильме это были бы весьма привлекательные ракурсы Северной Венеции, но здесь они невольно отвлекали от музыки

и, главное, создавали ничем не оправданный контрапункт звуковому ряду, попросту разрушали целостность его восприятия.

...Премьера телефильма «Композитор Валерий Гаврилин» состоялась 9 января 1981 года по Первой программе Центрального телевидения. Не замедлила появиться и небольшая рецензия:

Одиноким женский голос неторопливо выводит-выпевает мелодию, рисунок которой вбирает в себя простоту и одновременно прихотливость, столь свойственные северному русскому пейзажу, его неприязнительность, скромность и в то же время загадочную притягательность родных просторов, их суровость, строгость и какую-то особую сердечность. Как заключить в однопослойной мелодии весь этот вечный, такой хрупкий, прекрасный мир? Как суметь лаконично выразить преклонение перед его красотой, передать сложное чувство восторга и грусти?

Уже по одной этой песне «Черемуха» ясно, что судьба наделила Валерия Гаврилина редким даром, ярким и могучим талантом. Телевизионный фильм-концерт создает портрет этого замечательного советского композитора, чье творчество — глубоко русское по своей природе и в высшей степени современное как по взгляду на мир, так и по средствам музыкального выражения [138].

Газетный отзыв, как и анонсы в программах телевидения, акцентировал достоинства телефильма и его просветительскую значимость. Конечно, важны были те творческие оценки, которые дали Гаврилину корифеи театра Г. А. Товстоногов и М. А. Ульянов. Они — в театральных разделах монографии, а пока напомним слова, которые, по проницательному замечанию одного из зрителей, вполне могли бы послужить эпиграфом фильма. Это слова, произнесенные в фильме Г. В. Свиридовым:

Я очень люблю и высоко ценю музыку В. А. Гаврилина. Впервые я услышал его сочинения лет 15 назад, это была ныне знаменитая «Русская тетрадь». Песни из этой тетради глубоко меня поразили, так же, впрочем, как и многих присутствовавших на том памятном концерте пленума Союза композиторов. За «Русскую тетрадь» Гаврилину была присуждена Государственная премия имени М. И. Глинки. Это был несомненно огромный успех совсем еще молодого композитора.

Все эти 15 лет Гаврилин много и неустанно работал. Большую роль в его судьбе сыграл выдающийся критик Арнольд Наумович Сохор, первым заметивший, что перед ним подлинный талант. Нельзя, однако,

сказать, что творческий путь композитора осыпан одними цветами. Вокруг его сочинений в нашей творческой среде возникали и возникают споры. Но Гаврилин шел своим путем. Творчество Гаврилина очень своеобразно и самобытно. Это композитор со своим голосом. С чистотой человеческих чувств соединена и чистота музыки Гаврилина, чистота ее стиля. Это качество, исключительно важное для искусства, я говорю о чистоте стиля. Гаврилин имеет свой стиль, свою манеру. Это — удел немногих. Музыка Гаврилина поражает своей подлинностью, правдивостью, настоящностью. В ней нет ничего измышленного, мертвого, придуманного, никакого желания щегольнуть своей музыкантской образованностью, она вся подчинена душевному состоянию, которое стремится выразить. Она очень образна.

Гаврилин — композитор глубокой русской национальной традиции. Вместе с тем это художник очень современный, с ясно слышимыми приметами нашего времени, как в области мелодики, так и ритмики, тембров инструментального сопровождения и других, как говорится, творческих компонентов. Он занимает в нашей музыке свое, отдельное, по праву ему принадлежащее место. И заметное место. Это, несомненно, один из самых ярких по одаренности наших композиторов. Он многое успел, но должен сделать еще больше.

Такая оценка из уст патриарха дорогого стоит. Но сам он своим словом остался недоволен и после просмотра фильма написал письмо — без стеснительной оглядки на камеру, от всей души:

Дорогой Валерий Александрович!

Слушал в больнице по TV Ваш концерт. Это замечательно, сказать Вам по правде, я плакал над песнею «2 брата» (и всегда над нею плачу) и второй раз при последней песне о матери. Только так надобно писать на эту тему, как это сделали Вы, больше это никому не удастся. Жена моя слушала дома и позвонила мне сразу же, совершенно восхищенная Вашей музыкой. Мое слово в передаче не особенно мне удалось, я был очень в плохом тогда состоянии здоровья. Что я могу Вам сказать: бесконечно Вас люблю, пишите — так же! Изумительна сцена из спектакля с Ульяновым. Музыка изумительна! Тут есть ростки оперы, какой она может быть.

Обнимаю Вас. Г. Свиридов

Но очевидные нелепицы и просчеты наспех сляпанного телефильма, отсутствие в нем глубины не давали покоя ни номинальному

сценаристу фильма, ни тем более его герою, такому тонкому и ранимому художнику, как Гаврилин. Поэтому особенно важны и нечаянно радостны были для него неожиданные отклики на телевизионную премьеру. Вот один из примеров:

Н. Г. Пеньков — В. А. Гаврилину. 09.01.1981

Какое счастье! Меня посетил мой друг Гаврилин. Я долго, очень долго ждал вновь встречи с ним. Любой, но встречи!

И вот она состоялась. Я очень волновался, и не за твой талант, нет! В нем я уверен, а вот как подадут его. Все верно. Истинный талант подали скромно, ревностно, с опаской и оглядкой. Мне нравится Свиридов, и я верю его искренним словам: «В наших кругах творчество Гаврилина вызывает споры, и хотя его путь не усыпан цветами, он все-таки занял свое место». Какое счастье услышать от «сильного мира сего», что талант Гаврилина, несмотря ни на что, ПРИЗНАН! Да, мой милый! «Спознался ты со злодеями» и победил их. Bravo!

Случилось главное. Этот час телевизор служил огромным окном, открытым настежь, и через него ворвался свежий, забывающийся воздух, с запахом цветов и леса, пением птиц, щемящим «голосением» — всему этому — слово «Русь»!

Спасибо тебе и низкий поклон за содеянное, и дай Бог тебе крепкого здоровья, сил и вдохновенья на огромные свершения, в которых сейчас как никогда нуждается матушка-Русь.

Заполонили басурманы нас своими дисками. Сейчас молодежь не знает своего и не понимает «ихнее». Не знают своих песен, танцев, обрядов. Дергаются все как обезьяны — больно смотреть.

Вот почему, дорогой композитор Гаврилин, Ваш талант необходим как целительное снадобье для целого поколения.

Цвети! Гори! Свети и будь здоров!

Обнимаю — твой Николай Пеньков.

Я. Л. Бутковский

Пошли отзывы. Говорили по телефону, писали в письмах прежде всего о том, что сразу столько замечательной музыки Валерия никогда в жизни не слышали. А то, что сделано по шаблону, даже не раздражало — к этому привыкли.

В Питер приехал Эйдельман, позвонил мне и сразу о фильме заговорил, узнал, как Валерий и я расстроены, предложил встретиться у него в гостинице, но рано утром, за завтраком — другого времени у него не было. Валерий прийти хотел, но не смог — он «сова», встать рано

для него было проблемой, да еще и не очень здоров был... Я стал говорить, что все сделано не так, как было задумано и одобрено Валерием, но Натан тоже считал: в конце концов, самое важное, что столько людей услышало музыку, что музыка потрясающая. Сказал о большом желании услышать «Скоморохов», они его очень интересовали с тех пор, как Валерий у нас спел «Императорский вальс», и особенно узнав в разговоре, что музыка на пейзажах с воды — тоже «декабристская»...

С точки зрения знакомства с музыкой фильм свою роль сыграл. Валерий и я потом с ним как-то смирились, хотя первое впечатление было ужасным. Помогло отношение к фильму наших друзей, знакомых и незнакомых зрителей. На Валерия особое впечатление произвело письмо мне из Москвы, которое я с согласия автора ему прочел.

Л. К. Козлов — Я. Л. Бутовскому. 31.01.1981

<...> Встреча с гаврилинской музыкой была сама по себе такова, что я воспринимал ее, эту музыку, как бы сквозь фильм, только отчасти и «периферийно» примечая те или иные несовершенства и необязательности постановки как таковой. И смог бы говорить о фильме как о фильме лишь после вторичного просмотра <...>. Оглядываясь назад, я могу заметить неточности в *порядке* подачи материала: скажем, речь Свиридова совсем не нужно было притягивать к монологам Ульянова и Товстоногова, создавая впечатление «разговора на троих», очень натянутое, а надо было свиридовскую речь дать в начале фильма, после первого музыкального номера: было бы чистое предисловие, которое выглядело и звучало бы вполне уместно. <...> Могу (с меньшей уверенностью) заметить еще кое-какие погрешности. Но... Знаю твоё состояние, знаю, почему и зачем ты отправился к Валерию, и прекрасно представляю себе степень вашего с ним общего расстройств. <...> Будь я на твоём месте, я вполне был бы способен либо слечь, либо надрызгаться до положения риз по поводу такой премьеры. <...>

Так вот, Яков. Хотя я еще не имел возможности подвергнуть «твой» фильм анализу, я отчетливо понимаю твоё состояние и — более того — верю ему. Но мое первое непосредственное впечатление остается в силе. Как я убежал в ванную промывать глаза холодной водой — слезы смывать, — я тоже помню и не забуду. Такова музыка твоего свойственника, дай ему Бог здоровья. И полагаю я, что для многих людей с более или менее нормальным слухом на музыку и на жизнь — впечатление было аналогичным. И это есть самое главное. Гаврилинская музыка еще раз вышла на публику, притом немалую. А там — даст Бог — еще возникнет случай сделать фильм об этой музыке, вокруг нее и с нею. Сделать иначе. А сейчас надо быть в полном спокойствии. Валерию

же — при случае — передай от меня самый сердечный привет и выражение самой глубокой веры. В том, что он делает, есть правда удивительная. Силою своего невероятного интонационного таланта и чутья он — как никто другой сегодня, мне кажется, — очищает и восстанавливает в мелодии ее родниковое начало: интонацию человеческого голоса, из глубины души идущего. Отсюда — редкостная обязательность этой музыки: возникнувши и зазвучав, она уже не может не быть! Я не музыкант и не музыковед и, вполне возможно, высказываю вещи самоочевидные по отношению к Гаврилину, — вполне вероятно, что все это было уже высказано, и не раз, и гораздо точнее, — я просто говорю то, что у *меня* высказалось после просмотра фильма. Я просто передаю ту часть моего впечатления, которая более или менее сформулировалась словесно. <...>

Я. Л. Бутковский — Л. К. Козлову. 09.02.1981

Начну с Валерия. Я, собственно говоря, потому и не стал отвечать сразу — хотел прочесть Валерию то, что ты о нем написал, да еще не по телефону, а лично, чтобы *увидеть* реакцию. Вчера они были у нас <...>. Насчет *увидеть* я был абсолютно прав — когда я прочел посвященную ему часть письма, он тихо произнес всего одно слово, которое я практически не услышал (что-то вроде «хорошо-о-о»), но надо было видеть, как он был растроган и как старался спрятать эту растроганность! Спасибо тебе. Ему очень нужна сейчас всяческая поддержка. <...>

Письмо «не музыканта и не музыковеда» Л. К. Козлова важно тем, что открывает ту реальную глубину понимания искусства, о которой «начальники», отвечавшие за его судьбу, опираясь на собственную подозрительность и собственный «профессионализм», вовсе и не догадывались. Как правило, серьезным анализом они тоже не интересовались. А он был. Так, А. С. Вартанов, рассматривая фильм о Гаврилине в ряду других лент о композиторах, очень тонко подметил его просчеты:

<...> пейзажи, в том числе вид вологодских улиц, несут содержательную нагрузку, помогая раскрыть особенности музыки. Съемки на натуре и концертные номера могли бы стать двумя частями единого целого, если бы, объединенные по замыслу, они не оказались бы слишком уж несхожими в стилистическом отношении. Лес и город сняты оператором К. Апрятиным постоянно движущейся, панорамирующей, подчас

даже суетливой камерой. Концертный зал, напротив, представлен в неподвижных, статичных, чрезмерно длинных кадрах: лишенный публики, он кажется от этого еще официальнее и скучнее.

Зритель, надо сказать, сразу же чувствует, что авторы ленты без особой увлеченности рассказывают о хоровых сочинениях Гаврилина. Оживление в киноповествовании наступает лишь тогда, когда начинают звучать известные эстрадные песни: энергично смонтированы «Два брата» в исполнении Э. Хиля и номер из вокального цикла «Вечерок», где вполне в современном духе певица поет «дуэтом одна» (то есть две фонограммы напеты одной исполнительницей). Возникает попытка оживить восприятие «серьезного жанра»: экранное воплощение «Шествия на Петровскую площадь» из оратории «Скоморохи» сделано на резких монтажных контрастах общих планов Невского проспекта с очень крупными деталями ступней ног мраморных кариатид. Все эти эффекты, вполне уместные в другом фильме, здесь, на мой взгляд, уводят от главной темы творчества композитора. Музыка В. Гаврилина, внешне очень простая, требует, мне кажется, особо бережного и точного комментария — прежде всего пластического. Ей, думается, в равной степени чужды как академическая холодность, если не сказать анемия, так и брутальная экспрессия монтажного стиля.

Трудной задачей было раскрытие личности композитора. Гаврилин принадлежит к категории людей чрезвычайно застенчивых, «закрытых»; об этом очень хорошо говорит актер Михаил Ульянов <...>. Но говорит где-то во второй половине фильма. В первой же кинематографисты, посадив композитора перед камерой и направив ему прямо в глаза сильный свет, лишь усложнили и без того непростую для него минуту непосредственного общения с аудиторией. Авторы однажды сделали попытку помочь своему герою: напомним эпизод, где сидит рядом и живо и обаятельно рассказывает о нем его первая учительница музыки Т. Томашевская. Но во всех других случаях создатели ленты не отошли от ставшего уже каноном решения: говорящие о композиторе Г. Свиридов, Г. Товстоногов, поэтесса О. Фокина сняты порознь, общающимися лишь с глазом телекамеры. Мы слышим в адрес Гаврилина хорошие слова (справедливые, однако повторяющиеся у разных выступающих), хотя, может быть, гораздо действеннее были бы живые беседы всех этих людей с героем фильма... [136. 52]

Мнение Вартанова интересно еще и потому, что уже через год Гаврилину пришлось выступить в качестве рецензента двух других работ объединения «Экран». К его статье «Открытие красоты» мы обратимся в эпилоге монографии.

МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ

Киномузыка Гаврилина началась с фильмов режиссера А. М. Граника «На диком берегу» (1966) и «Источник» (1968). В связи с одним из них газета «Ленфильма» напечатала письмо секретаря комсомольской организации Управления строительства Красноярской ГЭС:

Первого декабря у нас в Дивногорске была премьера фильма «На диком берегу». Фильм строителям очень понравился. Мелодия песни из фильма («Белая ворона». — АТ) сейчас часто слышится из уст строителей, она стала близкой и любимой в нашем городе. Поэтому очень просим вас выслать нам слова и, желательно, ноты этой песни. <...> [139].

И хотя музыка Гаврилина нередко сходила с экрана и жила своей самостоятельной жизнью — кроме этой песни можно вспомнить прекрасную песню «Сшей мне белое платье, мама» из фильма «В день свадьбы», «Мальчики на пьедесталах» из фильма «Рыцарь из Княж-городка», наконец, симфоническую сюиту из музыки к фильму «Провинциальный бенефис» и, конечно же, знаменитые «Два брата» из музыки к несостоявшемуся шукшинскому фильму, — тем не менее киномузыка не стала для него важной сферой деятельности. В 1983 году, уже практически по завершении работы для кино (если не считать написанную 10 лет спустя музыку к «Провинциальному бенефису»), на вопрос корреспондента: «Как вы относитесь к кино?» Гаврилин, как бы подводя итоги, ответил:

— Киносудьба у меня малоинтересная, и фильмы, к которым я писал музыку, были слабые. В общем, ни с кем из режиссеров контакта настоящего не завязалось по молодости. А теперь уже музыку к фильмам не пишу. Я получаю очень много предложений — пять-шесть в год, но я только прочитываю из принципа (сценарии. — АТ), чтобышний раз убедиться, что мне в кино делать нечего.

— А как зрителю, что вам запомнилось из фильмов последних лет?

— Я так не люблю кино, что даже не могу сказать. Мне это кажется настолько примитивно по сравнению с книгой, что я все-таки предпочитаю читать. Меня ни за какие деньги не заманишь посмотреть фильм «Война и мир», раз есть такая книга. Вот у Шепитько я видел фильм «Крылья». Он как раз произвел на меня впечатление. Но думаю, что если бы книга хорошая хорошего автора — было бы лучше. Из того, что

мне понравилось, несколько лет тому назад смотрел фильм «Трясина» Чухрая, у меня было сильное впечатление, но не от того, наверное, как сделан этот фильм, а просто с необычайной стороны раскрылось дарование Мордюковой. Она выступила как большая драматическая актриса [3. 173].

Это высказывание, важное как констатация отношений Гаврилина с киноискусством, лишний раз характеризует его как человека письменной цивилизации и как интроверта, для которого внешнее в большей степени — отражение внутреннего.

При несложившихся отношениях Гаврилина с кино, именно здесь, возможно, произошла одна из важнейших встреч его творческой жизни. В работе над картиной «В день свадьбы» он встретил поэтессу Альбину Шульгину, с которой впоследствии много сотрудничал не только в кино, не только в песенном творчестве, но и при создании большинства кантатно-ораториальных сочинений — от «Военных писем» до «Перезвонов»...

В. В. Михайлов

В трех моих фильмах звучит его музыка. Это честные фильмы, мне не стыдно за них, но я отдаю отчет, что я был средним режиссером.

Однажды на худсовете студии принимали моего «Рыцаря из Княжгородка». Мне запомнилось только одно выступление. Молодой редактор Миша Кураев сказал вроде бы очень обидное для меня, что в моей картине весь психологизм и глубина проблемы в музыке В. Гаврилина. А фильм был об эксплуатации детей в большом спорте. Маленькие гладиаторы рубились больше часа на саблях, разбирались меж собой, влюблялись. Они не были актерами, это были суровые маленькие воины, и если плакали, то не от боли, а от обиды и поражения. Музыка В. Гаврилина стала закадровым голосом их душ. Фильм отмечен призом Всесоюзного фестиваля за новаторство...

Ни одна из моих картин не выдерживает сравнения с музыкой В. Гаврилина, которая звучит в них. Я думаю, что так чувствую не я один, но другие режиссеры, как бы они ни пыжились на людях, как бы ни гордились. Нам выдалось счастье работать с великим. Хотя сам Валерий с очаровательной лукавой улыбкой в шутку называл себя просто: «Я не творец, я — творюга» [9. 404].

В фильме «Рыцарь из Княж-городка» (1979) в «кантатно-ораториальном» финале есть солисты, хор, дети, есть повествовательная часть, есть развитие, есть кульминация и гимническое заключение, но есть и ложный пафос в стиле пионерско-комсомольских песен-плакатов.

Moderato molto. 6/8

Когда затихнут бои
В высоких спортивных залах,
Мальчики на пьедесталах
Зажгут улыбки свои. *И т. д.*

Allegro. 4/4.

Однажды настанет миг —
Жизнь скажет: «Готовься к бою!»
Посмотрим, чего ты стоишь,
Когда настанет тот миг. *И т. д.*

Для фильма режиссера В. Е. Каневского «Деревенская история» (1980) Гаврилин написал песню на собственные слова:

Скажи, товарищ,
О чем грустишь ты,
Зачем печальны
Твои глаза?
Ах, люли-люли,
Молчали пули,
Мой верный товарищ
Мне так сказал:
«Ах люли-люли,
Молчали пули,
А мой *хороший* товарищ
Мне так сказал...» *и т. д.*

Война, смерть и... люли-люли. Намеренно шершавый стих, как бы самодельный, не приглаженный, непрофессиональной выделки, и предельно простой аккомпанемент — тоника и доминантсептаккорд или T-S-D-T до мажора (гармошечные переборы). В музыке и в стихах подчеркивание безыскусности, обыденности. И речевые перебивки в поэтическом тексте при повторе припева (появление слова *хороший* — в 1, 3 и 4-м куплетах и *больше* — во 2-м).

Глава 17

«СКОМОРОХИ»

История создания «Скоморохов» отчасти описана Гаврилиным в рассказе о спектакле по пьесе В. Н. Коростылева «Через сто лет в березовой роще», который прошел всего три раза¹. Продолжим цитату:

<...> мне было жаль, что музыка пропадет. Но я доработал, сделал сочинение более симфоническим, обновил вокальную строчку, добавил несколько сцен на народные тексты. Это первое сочинение, где я как-то нащупал форму действия. Я уже тогда понял, что оперный театр для меня, так же как и для других моих коллег, недостижим, и сохранил скрытную сюжетность. В идеале это сочинение предназначено еще и для миманса и балета [З. 306].

Коростылев вспоминал о спектакле: «Уже на генеральных репетициях перед премьерой стало совершенно ясно, что музыка выходит за рамки драматического театра, что она просто обречена на самостоятельную жизнь»², которая началась в 1967 году с сюиты «Скоморошьи песни». Она была записана оркестром Ленинградского радио под управлением А. А. Владимирцова с солистом Э. А. Хилем³. В 1970 году Гаврилин завершил работу над второй оркестровой редакцией, добавив новые вокальные и оркестровые номера⁴. Эту редакцию исполнили в Ленинграде 3 декабря 1976 года⁵, 19 и 20 января 1978 года⁶. Э. А. Хиль рассказал:

¹ См. в наст. изд.: с. 255.

² Из письма В. Н. Коростылева В. И. Федосееву после премьеры «Скоморохов» в Москве (1987). Машинописная копия письма, присланная Коростылевым, хранится в архиве Гаврилина. Вариант письма опубликован: Владимир Федосеев: Сб. материалов. М., 1989. С. 174.

³ «Как цари убили смех на Руси», «Скоморох смеется над барином, идущим на восстание», «Скоморох пугает царей страхом», «Про цареву убийство» и «Императорский вальс».

⁴ «Ой вы, песни», «Черная река», «Скоморохи на Невском» (к этому номеру Коростылев написал текст), «Государева машина», «Скоморохи на природе» и «Сказка» (с хором без слов).

⁵ Участвовали Ленинградский концертный оркестр, мужской вокальный ансамбль, дирижер А. С. Бадхен, солисты Э. А. Хиль и ученик Хорового училища («Скоморошек»).

⁶ Тот же состав, но вместо вокального ансамбля мужской хор Ленинградского радио, хормейстер А. М. Сандлер. Добавлена группа артистов балета. Режиссер авторского концерта О. Я. Аверьянов.

Последние «Скоморохи» с Бадхеном — уже театрализованные, в исторических костюмах: свет, грохот, дым из оркестровой ямы, и появляются видения: цари, генералы, царица и дети. Сцена оживает.

Валерий Александрович показывал «Скоморохов» Леониду Якобсону — это же балет мог быть! Но Якобсон вскоре умер... Не успел...



Э. Хиль и А. Бадхен на единственном театрализованном представлении «Скоморохов». Январь 1978 года. Публикуется впервые

После этого партийные власти наложили вето на исполнение, в феврале 1979 года Главлит не дал разрешения на публикацию. Спустя семь лет Гаврилин снова обратился к сочинению и окончательно оформил его как ораторию-действие в 15 частях для солиста, хора, балета и оркестра. В этой редакции (но без балета) оно было впервые исполнено 15 марта 1986 года в Москве¹.

В. А. Гаврилин

Я всегда считал, что художники — это люди, которые говорят правду. Так, как могут ее говорить. <...> Работая над «Скоморохами», я и старался сказать правду, сколько я ее знал и сколько я ее чувствовал. Судьба у этого сочинения не очень пока радостная. Я не люблю, как делают сейчас многие, рассказывать о том, что запрещалось, что не запрещалось. Любому художнику всегда приходится сталкиваться с властями, начальниками, независимо от строя. Какое бы устройство ни было — монархия, демократия или социалистический строй, — все равно за что-то будут бить обязательно. «Скоморохи» были много лет под запретом из-за текстов. Частично удалось что-то из них исполнить. Это действительно путешествие по России. С одной стороны, это история русской государственности, а с другой стороны, для меня тоже важной — ведь сочинению уже тридцать лет, — это своеобразная история и антология русской музыки. Я был тогда начинающим композитором, увлекался фольклором, народным творчеством, творчеством всех русских композиторов, которых боготворю и сейчас.

В «Скоморохах» есть образцы, идущие прямо из крестьянского народного творчества. Для меня сам народ представлялся в виде огромного, великого скомороха, у которого смех сквозь слезы. Видимый смех сквозь невидимые слезы. И далее у меня в скоморохов обращаются все люди, которые, так или иначе, являли миру какие-то открытия правды. Это портреты композиторов Модеста Мусоргского [см. нотный пример], Дмитрия Шостаковича, моего учителя и друга Георгия Свиридова [З. 358].

¹ Участвовали Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения, Русская хоровая капелла им. А. А. Юрлова, дирижер В. И. Федосеев, солисты А. Ф. Ведерников и ученик Хорового училища.

«Скоморохи», № 4.

Скоморох смеется над барином, идущим на восстание



В 1984 году Я. Л. Бутовский спросил Гаврилина:

— «Можно ли считать, что „Законы империи“¹ в „Скоморохах“ написаны по тому же принципу, что и <...> марш из Седьмой Шостаковича?» Валерий сел к роялю: «Ты заметил?» Начал играть: «Это портрет Шостаковича. У меня в „Скоморохах“ спрятано много портретов композиторов. Никто не замечает...» Он сыграл кусочек из другого номера: «Это Свиридов». Потом из другого — тут я сразу догадался: Мусоргский. «Еще есть Окуджава и Галич...» — «„Императорский вальс“?» — «Конечно». Он снова сыграл кусочек из «Законов», сыграл несколько острее, чем это звучит в оркестре, «синкопированнее», что ли, и это действительно был Шостакович, только молодой, 20-х годов [9. 113].

Отметив эту своеобразную особенность музыкального текста «Скоморохов», вернемся к текстам Коростылева — смелым, вольнолюбивым, с трезвой, нелицеприятной оценкой российской истории; оценка эта очень легко переориентировалась на современность. Судите сами:

Давно-предавно,
А может, и ранее,
Скоморохи смехом
Людишек ранили.

А людишки-то были
Цари да бояре,
Ничего не боялись,
А смеха боялись.

Считать подобные темы всецело историческими не приходится. Робкие попытки прикрыть их главный смысл отсылками к истории, предпринятые в аннотации к концерту на V съезде СК СССР (1973):

¹ Первоначальное название номера «Государева машина».

«В стихах В. Коростылева <...> ощущается дух раешника. Он „подхвачен“ и композитором, сумевшим передать в музыке цикла сатирическое отношение русского крестьянина к царской власти», и в программе концерта 1978 года, где появился подзаголовок «Представление и песенки из старой русской жизни», власть предрежащих не обманули — исполнение «Скоморохов» стало невозможным¹.

В. А. Аринин

<...> Гаврилин и певец Эдуард Хиль были вызваны в обком партии к заведующей отделом культуры. Это было в 1978 году, вскоре после исполнения оратории «Скоморохи» <...> прошедшем с колоссальным успехом. Эдуард Хиль был солистом в этом действе и горячим поклонником «Скоморохов».

Оба они отправились в обком в приподнятом настроении. Успех был очевиден, и в обкоме, разумеется, об этом знали. Так что можно было рассчитывать на поддержку и одобрение. Но произошло обратное. Как вспоминает Наталия Евгеньевна, Валерий Александрович пришел из обкома «совершенно убитый». И сказал, что на «Скоморохах», видимо, придется поставить крест.

Что же произошло? Оказалось, что в обкоме партии прежде всего обратили внимание на запретную тему, которая имелась в оратории, — об убийстве царя. Как раз в это время в журнале «Аврора» было напечатано стихотворение о расстреле царской семьи, в партийной печати поднялся шум об идеологической диверсии. И тут появилась гаврилинская оратория. И та же тема.

Нет, официального запрета не было. Но порядки были очевидны: если партийные органы чего-то не одобряли, значит, это было фактически запретом [140]².

С запретом связан важный вопрос, поднятый О. И. Доброхотовой в беседе с автором:

— *«Скоморохи на природе» — обобщающая песнь России и о России. Тема Коростылевым выражена здесь более глубоко — тема*

¹ Уточним, что запрещение касалось сочинения целиком — Э. А. Хиль продолжал исполнять в концертах «Императорский вальс», оркестровые фрагменты звучали в телефильме «Композитор Валерий Гаврилин».

² В беседе с нами Хиль сказал: «У Гаврилина была задумка сделать из „Скоморохов“ большое представление — в двух отделениях. А вышел оттуда — плохо с сердцем, предынфарктное состояние. И так замкнутый человек, но тут замкнулся еще больше».

народа и власти, искусства и народа, тема отношения народа к самому себе, традиционны для русского искусства.

— Это самые важные вопросы. Они у меня возникли сразу. Задолго до «Скоморохов». Еще до «Русской тетради». Я никак не мог понять, почему народ так отталкивает, потом полюбил его.

Элита — тоже народ. Некультурная часть общества — тоже народ. Но народ же есть, значит, должна быть связь. Вот тогда я углубился в изучение творчества Свиридова.

Есть некая ватерлиния, и я стараюсь работать на этой линии, которая общая для всех. Раньше это называли словом, вышедшим из обихода, — *чувство соборности*. Несмотря на разный уровень — и умные и глупые, и хорошие и плохие, — надо опереться на то, что для всех людей понятно и важно — делать добро. Самое главное — никого не обижать. Кто хочет — может быть выше, пожалуйста, а ниже — там дно, без которого искусство обойтись не может, ничего дурного в этом нет. Так же, как из музыки дна родилась музыка Россини и Верди. <...> И в наше время процесс повторяется [3. 306–307].

Тема скоморохов — тема истинной, а не парадно-народной культуры по формуле С. С. Уварова «самодержавие — православие — народность». Отметим, что при очевидном стремлении отгородиться от атрибутов православия и царизма отношение партийных властей к «народности» в основе своей оставалось прежним и было вполне сопоставимо с ее содержанием в старой «трехчленке», где она, по словам И. С. Аксакова, «разумелась в смысле патриотизма или же просто преданности современной отечественной системе правления». Система же, по Аксакову, имела притязание на «народность», и народностью себя оправдывала, ею должен был украшаться фасад государственного здания. Но те, кто под народностью понимал «все содержание народного духа, как выразившееся внешним образом в истории, быту и жизни народа, так и опознаваемое в его художественном творчестве, в его верованиях, чаяниях и стремлениях», и считал, что содержание народного духа имеет полное право на свободное развитие и на господствующее положение в государстве, подвергались, по утверждению Аксакова, гонениям и лишались слова [Цит. по: 141. 36].

М. М. Бахтин

Если народ на площади не смеется, то «народ безмолвствует». Народ никогда не разделяет до конца пафоса господствующей правды.

Если нации угрожает опасность, он совершает свой долг и спасает нацию, но он никогда не принимает всерьез патриотических лозунгов классового государства, его героизм сохраняет свою трезвую насмешливость в отношении всей патетики господствующей власти и господствующей правды. Поэтому классовый идеолог никогда не может проникнуть со своим пафосом и своей серьезностью до ядра народной души: он встречается в этом ядре с непреодолимой для его серьезности преградой насмешливой и цинической (снижающей) веселости, с карнавальной игрой (огоньком) веселой брани, растопляющей всякую ограниченную серьезность. Эта карнавальная искра насмешливо-веселой брани, никогда не потухающая в ядре народа, — частица великого пламени (пожара), сжигающего и обновляющего миры [142. 513–514].

Еще одна важная сторона гаврилинского замысла становится ясной при внимательном рассмотрении № 7, «Скоморохи на природе», и № 8, «Черная река». Первый из них — оркестровая пастораль, где ни насмешек, ни издевок, ни даже текста, а только полное умиротворение. Скоморохи как бы всецело сливаются с окружающей их красотой, с божественной природой. Резким контрастом звучит следующая часть, которая напоминает о Черной речке — трагическом месте пушкинской дуэли. Это как бы продолжение и развязка той темы, что звучала в первой скоморошине:

Бойся хулителей,	Бойся одетого
Бойся ласкателей,	Так же, как голого,
Сразу на свору	Бойся, коль выявишь
Пиитов-писателей!	Умную голову.
<...>	

Думается, что если у кого и возникали вопросы или сомнения по поводу того, какое отношение «Скоморохи» имеют к жанрам духовной музыки, то эти две части, безусловно, развеют их напрочь.

Смелость автора в этом сочинении не ограничилась обращением к весьма животрепещущей теме «Поэт и Власть», к теме вольнодумства. Минимальными средствами и с потрясающим чувством меры Гаврилин превратил, казалось бы, традиционный концертный жанр в подобие скоморошьего балагана, в хоровой театр, где мужской хор

то стоит за оркестром, то вдруг, разрушив привычные условности, просачивается между играющими музыкантами. Необычайно ярко решена сцена, в которой голос скомороха постепенно заглушается гремящим оркестром. Под конец мы только *видим* солиста с широко открытым ртом — перекрыть грохот хорошо отлаженной государственной машины он уже не в силах.

Одна из самых ярких и, как это ни парадоксально, актуальных частей оратории — блестящий «Императорский вальс». Он звучит в ярко освещенных парадных покоях, а Россия во мгле... Думается, что комментарии и здесь излишни.

Единственное, что еще следует сказать об использовании Гаврилиным «внемзыкальных» выразительных средств, — его работа со словом. Замечательное свидетельство оставил В. Н. Коростылев:

<...> позволю себе коротко остановиться на одной из удивительных особенностей Валерия Гаврилина, на его отношении к слову, или, точнее, на его взаимоотношениях с литературным словом.

Дело в том, что слово в гаврилинской музыке не является чем-то вспомогательным для мелодии. Гаврилин умеет проникнуть в самую суть, в существо слова, заполнить его музыкой изнутри, сделать само слово музыкой. Он дает слову вторую, музыкальную жизнь, поэтому у него так органично сливаются словесная фраза с музыкальной. Особенно это проявляется в его общении с классиками, скажем, в «Немецких тетрадах», написанных на стихи Генриха Гейне, и даже тогда, когда слово не входит в самую музыкальную ткань: думаю, что если бы Чехов был не писателем, а композитором, он сочинил бы «Анну на шее» именно так, как Валерий Гаврилин свою «Анюту». Настолько в «Анюте» сохранена вся богатейшая интонационная палитра чеховского рассказа¹.

Сразу подчеркнем, что гаврилиńские скоморохи — это не скоморохи создававшего Тарковским в те же годы «Андрея Рублева». Гаврилиńские — более поздние, уже пережившие декабрьское восстание на Сенатской площади и встречу с Пушкиным. Тут не только интересный драматургический прием, а факт, который вполне согласуется с исторической реальностью. Дело в том, что

¹ Цитируется письмо В. И. Федосееву по копии из архива Гаврилина.

к началу XVIII века правительственная и церковная реакция, направленная против народных обычаев, в известной мере ослабела, скоморошество (в несколько измененных формах) стало вновь утверждаться на народных гуляниях. <...>

По мнению правительства империи, гуляния должны были сблизать все слои общества, демонстрировать отсутствие социальной розни. В этом смысле характерна верноподданническая заметка, напечатанная в «Северной пчеле»: «Русский народ хорошо понял, что государь император для того именно пошел в балаган, чтобы участвовать в веселии народном, чтобы осчастливить русских...» [143. 165–166].

И все же скоморохи Гаврилина — это не столько даже реальные «поздние скоморохи», сколько выведенная на историческую сцену карнавальная стихия, сам народ, его здравый смысл и реалистический взгляд на вещи. Можно сказать, что скоморохи, в отличие от односторонности правящей верхушки, представляют всю полноту жизни, или, используя терминологию французского историка Ф. Броделя, что «быстрому» времени политических событий и жизни правящего класса в «Скоморохах» противопоставлено «медленное» время глубинных процессов народного бытия.

Э. А. Хиль

Для исполнения в «Октябрьском» партия солиста была написана необычно, с большой тесситурой — много очень низких и очень высоких нот. Когда исполняли с хором, солисту было легче, высокие ноты брали тенора, низкие — басы. Когда я спросил Валерия, почему он так написал, он отвечал: «А это с расчетом на микрофон и на большой зал. Поэтому и оркестр очень плотный. Если бы я писал для филармонии, то сделал бы другую аранжировку, были бы другие тональности». Он очень хорошо знал возможности микрофона...

Сейчас пошли новые исполнения «Скоморохов», и часто что-то меняют. Я против того, чтобы что-либо менять в партии солиста: это ведь авторский замысел. Можно ведь доупрощать до того, что скажут: разве это Гаврилин? Меняют и оркестровки, как в «Борисе Годунове» Мусоргского...

Я сравнение Гаврилина с Мусоргским помню еще по выступлению Свиридова на пленуме Союза в 60-е годы — это очень точное сравнение. И исполнять «Скоморохов» нужно, как «Бориса Годунова»: чтобы через плоть и кровь, одной музыкальности тут мало. По-настоящему у нас в России нет сейчас певца, чтобы это спеть. Вот если появится новый Федор Иванович Шаляпин...

Первый отклик на исполнение в Ленинграде (1978):

С. В. Катонова

<...> Впервые композитор обратился к столь масштабному решению социальной темы. Героем произведения стал смех — обличительный, сокрушительный. А основным приемом музыки — гротеск, который придал новую идейно-образную направленность этим своеобразным «Песням вольницы» Гаврилина¹.

Порой в их претворении сказывается воздействие балетной музыки Д. Шостаковича, особенно в «Скоморохах на Невском» и в «Царевых законах», где в звучании солирующей трубы дан марш то комический, то грозный. Композитор и здесь оригинально сплавляет разные интонационные истоки. Впечатляет грозная обличительная песня «Как цари убивали смех». Кульминационный момент цикла — веселые «Ладушки» на скоморошьем гулянье — внезапно обрывается, и в широкой протяжной песне «Черная река» возникает образ, полный драматизма. <...>

Композитора, видимо, привлекла в стихах В. Коростылева их хлесткая острота и обобщенность. Однако драматургический просчет автора первоисточника сказался в финале, излишне насыщенном площадным юмором. В произведении, посвященном серьезной и значительной теме, основной мотив финала — «убийство как возмездие» — представляется слишком мелким.

<...> Значительный успех выпал на долю солистов <...>. Они привлекли своей музыкальностью и актерским мастерством. Как солист и как аккомпаниатор выступил на этот раз под вдохновенным управлением А. Бадхена Ленинградский концертный оркестр [144].

А. С. Белоненко

Главная тема «представления» — о справедливости революции, о моральном праве народа на возмездие. Это оригинальное по своему замыслу, по высказанной позиции произведение показывает Гаврилина как очень серьезного художника-гражданина, мыслителя, публициста, который ставит перед собой значительные задачи.

Это сочинение стало этапным и для его исполнителей, чутких интерпретаторов музыки Гаврилина, — Э. Хиля и концертного оркестра под управлением А. Бадхена [145].

¹ Имеется в виду вокально-симфонический цикл С. М. Слонимского.

Отклики на исполнение в Москве (1987):

З. А. Долуханова — В. А. Гаврилину. 14.12.1987

<...> 7-е декабря 87 года я буду отмечать для себя как день музыки.

Впечатление от «Скоморохов» огромное, незабываемое. Восхитительная музыка и достойное исполнение. Как органичен был Чернов¹, и оркестр звучал наполненно и выразительно.

Все это и еще много-много хотела сказать при встрече, но... не было суждено². <...>

М. Л. Таривердиев — В. А. Гаврилину. Декабрь 1987

Дорогой Валерий, только что закончилось исполнение Вашей оратории по Ленинградскому телевидению. Это потрясение, удивительно полное бесконечной красоты и таланта. Финал просто гениален. Великолепен Федосеев. Счастлив, что являюсь Вашим современником. Всегда Ваш Микаэл Таривердиев.

В. А. Гаврилин — М. Л. Таривердиеву. 16.12.1987

Дорогой Микаэл Леонович!

Какое огромное спасибо Вам за Ваш звонок и телеграмму по поводу «Скоморохов» — пером не описать. Вы очень добрый человек, и удивительно, что сохранили свою сердечность, будучи музыкантом. Это почти невероятно. Правда, Вы музыкант необыкновенный и пишете по зову сердца. Ваши теплые слова в мой адрес, конечно же, аванс, и, конечно, незаслуженный, но я буду его тщательно и честно выплачивать. В моей музыке много такого, что сформировалось под прямым воздействием идей Вашего изумительного творчества и нравственно на него опирается. Вот почему каждое Ваше слово в мой адрес мне очень дорого.

Примите самые сердечные поздравления с приближающимся Новым годом и низкий мой Вам поклон.

Любящий Вас В. Гаврилин

М. Л. Таривердиев — В. А. Гаврилину. Декабрь 1987

Глубокоуважаемый Валерий Александрович! (а если Вы позволите: Милый, дорогой Валерий!)

Какой же подарок Вы соорудили мне к Рождеству. Ваше письмо! Может быть, самый драгоценный подарок за весь этот достаточно нелегкий для меня год. Я пытаюсь вспомнить — что было равное, близкое

¹ Состав исполнителей был тот же, что и в январе 1987 г., но солистом был В. Н. Чернов.

² Гаврилин не смог приехать на концерт, так как был болен.

по ощущению добра, когда я читал Ваше столь теплое и лестное для меня письмо, и не могу припомнить ничего.

Как же это случилось, что все мы оказались в таком странном и недобром мире?

Но почему-то (может быть, по глупости) я не могу не верить, что искренность, элементарная порядочность, а может быть, даже и добро вновь воцарятся на нашем музыкальном небосклоне.

Я всегда был убежден, что музыка и человек неразделимы, и Ваша поразительная и благородная музыка уже долгие годы является для меня утешением и надеждой, что вернутся те времена, когда Талант, Добро и Благородство окажутся снова в чести.

С Рождеством Вас, дорогой Мастер, и низкий поклон Вашей Маргарите (простите, я не знаю, как ее зовут в этой жизни).

Дай Вам Бог нежности и понимания. Всегда Ваш Микаэл Таривердиев.

ТЕАДРАМКАЛЕЙДОСКОП № 3

Последние работы Гаврилина для драматического театра принесли ряд несомненных удач, отмеченных самим автором. Прежде всего это «Степан Разин» В. М. Шукшина в театре им. Е. Вахтангова и «Живи и помни» В. Г. Распутина в Малом драматическом. Но сначала была еще одна встреча с Л. А. Додиным.

Малый драматический театр. 1977. Т. Уильямс. «Татуированная роза». Постановка Л. А. Додина.

В предисловии к «Татуированной розе» Теннесси Уильямс изложил свое понимание трагического. Он считал, что современного человека, запертого «в клетке деловой активности», неотвязно преследует чувства непостоянства, незначительности, а безразличный поток времени притупляет восприятие вещей, важные события снижает до случайных происшествий. Поэтому «трагичности можно достигнуть, лишь уловив в быстротекущем времени элементы непреходящего, вечного. Характер вырастает в особых условиях „мира остановленного времени“» [Цит. по: 146. 470].

Думается, такой подход к трагическому был близок Гаврилину, как и то, что главной в пьесе была столь близкая ему женская

антропология. Тут параллель с самим Уильямсом, который перенес в детстве тяжелейшую болезнь и, по его признанию, был «чрезмерно привязан к женской половине семейства, своим терпением и упорством возвратившей его к жизни» [147. 12]. К тому же образный строй «Татуированной розы» изначально пронизан несмолкающей музыкой жизни, как элементом «непреходящего, вечного». Здесь и звуки грузовиков с шоссе, и ошейник с бубенцами, напаянный на вороватого козла, и школьный оркестр, и ремарки, обнаруживающие внимание к звуковой ауре происходящего:

«Маленький мальчик ударяет друг о друга крышки от кастрюль, они звучат, как цимбалы», «слышатся звуки музыки, играет мандолина», «возобновляется музыка, указывающая на конец сцены», «занавес медленно падает под звуки мелодии, переходящей в нежнейшее глissандо...» [147. 117–192].

Главный нерв сюжета — любовь, соединившая портниху Серафину с безумно любимым мужем, а после его гибели перенесенная на дочь. По прошествии многих лет Серафина сближается с молодым водителем: единственное, что могут дать друг другу одинокие люди, — любовь, тепло своего тела. Чувственная любовь для многих героев Уильямса — главное спасение: всю жизнь, по его признанию, он «слышал „музыку чувственности“, считая физическую близость чуть ли не единственным средством преодолеть „проклятую“ одинокость личности в хаосе буржуазной цивилизации» [146. 468]. Здесь утрирована роль «буржуазной цивилизации», но признаем, что многие проблемы существования отверженной личности понятны людям независимо от политической системы. Потому-то пронзительная детская беззащитность человека стала символом музыкального решения «Татуированной розы».

Теперь трудно сказать, кому пришла в голову счастливая идея включить в спектакль песню на слова А. Ахматовой «Дорожная, или Голос из темноты» (1943). Стихи не из числа самых известных, но легкая детскость, кажущаяся неприязательность, наконец, само возрожденное в годы оттепели имя великой поэтессы сделали их появление значительным, можно сказать, знаковым и в спектакле, и в культуре того времени. Песня расширила хронотоп *американской*

пьесы, акцентируя при этом возвращение к простым ценностям человеческой жизни. Но она еще и передавала удивительную пронизательность детского целомудрия, равно действенного и для русского, и для американского контекстов, ибо везде «устаами ребенка глаголет истина»:

Кто чего боится,
То с тем и случится,
Ничего бояться не надо,
Эта песня пета,

Пета, да не эта,
— А другая тоже
На нее похожа...
Боже!

В додинском спектакле, как бы оправдывая свое название,

наивная детская песенка звучит в темноте: «Кто чего боится, то с тем и случится», — выводит тоненький мальчишеский голосок. Неожиданно в центре сцены из кучи тряпья поднимается огромное свадебное платье <...> а вокруг него бегают наперегонки маленькие мальчики и девочки. Но не успели мы настроиться на трогательно-идиллический лад, как нежная мелодия сменилась напряженной, тревожной, замелькали вспышки света, угрожающе взревел мотор мотоцикла, и сцену заполнили шумно галдящие женщины. <...>

Благополучие финала кажется ненадежным, потому что тревога, звучащая в музыке (композитор В. Гаврилин), в паузах и репликах актеров, все время носится в воздухе [148].

Когда эта музыка стала исполняться в концертах, автор предложил певице М. Магдеевой на фоне проигрыша читать как мелодекламацию финал стихотворения А. Ахматовой «Дверь полуоткрыта...»:

Радостно и ясно
Завтра будет утро.
Эта жизнь прекрасна,
Сердце, будь же мудро.

Ты совсем устало,
Бьешься тише, глуше...
Знаешь, я читала,
Что бессмертны души.

Эта одинокость и богооставленность человека в мире и беззащитная детскость его души, уповающей на любовь, надолго сохранится в театральной музыке Гаврилина и станет лейтсимволом размышлений его ближайших, таких разных театральных работ. Обращенное к Всевышнему, произнесенное на грани темноты «Боже!» вслух или про себя будет появляться и впоследствии. Возникла эта сквозная идея и в географически далекой, но внутренне столь созвучной пьесе Уильямса «Утиной охоте», оказавшейся последней совместной работой Гаврилина с театром им. Ленинского комсомола.

Театр им. Ленинского комсомола. 1977. А. В. Вампилов. «Утиная охота». Постановка Г. М. Опоркова.

Ленинградская премьера почти десятилетие полузапрещенной пьесы на год опередила мхатовскую. Примечательно, как в 1975 году героя пьесы и ее автора пытались всячески оправдать: оказывается, показанная в пьесе жизнь «являлась своего рода случайным островком в мире подлинной, активной, полнокровной жизни. На суд драматурга выносились случайные проявления пошлости, рутины, обывательского сознания. И эта нравственная, гражданственная позиция драматурга сказывалась в его отношении к образу Зилова — герою, не удовлетворенному своей мелкой жизнью, но погрязшему в ней, не противопоставляющему ей никаких иных подлинных человеческих высоких принципов, кроме романтического бегства в природу» [149. 489]. Если здесь особо педалируется, что все *случайно*, то спустя четверть века «Утиную охоту» назовут *исповедью* шестидесятников, в которой героя «„тащила“ за собой наша жизнь, уродовала, не дав развиться этому явно одаренному человеку. <...> Речь шла о „герое нашего времени“, через которого проглядывала общая духовная болезнь» [104. 116–117].

Пьеса — о советской технической интеллигенции; у нее, как и в других областях жизни, дело подменено безделием, все вывернуто наизнанку: люди с удовольствием думают не о работе, а об отпуске, охоте, футболе; процветает обман, «утки» всякого рода нагло множатся халтурой, «липой»; Бюро технической информации пробавляется приписками и дезинформацией; важна не сама по себе «утиная» охота, а «сборы и разговоры». Владеют же положением равнодушные димы-официанты: они готовы к охоте, у них не дрогнет рука — они даже живое воспринимают как мертвое. А ведь это одно из последствий отрыва человека от природы, к чему Гаврилин неоднократно возвращался в своих размышлениях. В городе потеряно многое, веками составлявшее основу, — Дом, Семья, Любовь, Род, Природа и Народ, далекий от порой бессмысленных, вроде «утиной охоты», забот горожанина, который полусерьезно-полушутя и с нескрываемым омерзением именует контору «Домом родным».

Не случайно в пьесе, в воспоминаниях о вспыхнувшей когда-то искре божьей первой любви, говорится: «...напротив была церковь, помнишь? <...> Внутри планетарий, а снаружи все-таки церковь. Помнишь, ты сказала: я хотела бы обвенчаться с тобой в церкви?» [150. 191]. Но в те годы это могло быть только всплывшей из глубин памяти приватной духовной потребностью в чем-то не существующем. Пустая квартира, потом ЗАГС — все, что осталось от мудрых и торжественных обрядов венчания. И новый Дом уже не строится своими руками или своей артелью, он появляется с полученным из чужих рук ордером на новую квартиру. А застолье в новоселье — лишь повод отметить, *как и что* при этом делать — забыто начисто: «Есть же какие-то традиции, обычаи... Кто-нибудь знает, наверное...» Вопрос повисает в воздухе... В отсутствие традиций и родственных связей человек лишается корней, становится «перекати-поле», о чем с болью писал Гаврилин.

Драматургия Вампилова, мучительно размышлявшего над вымороженным городским бытием, как нам кажется, лежала в русле размышлений Т. Уильямса и внутренне также была необычайно близка композитору. Вологодские у Гаврилина и иркутские у Вампилова корни не столь уж отличны. Отсюда сходство осознания проблем, которые драматург чутко улавливал в несуразностях современной жизни. И ничего удивительного в том, что Вампилов, как и Уильямс, столь же чутко улавливал и громогласную, и еле слышимую музыку жизни. Основы музыкального решения изначально присутствовали в пьесе, составляя органичную часть текста. Незадолго до первых воспоминаний главного героя

возникнут лица и разговоры, вызванные воображением Зилова. К моменту их появления траурная музыка странным образом преобразуется в бодрую, легкомысленную. Это та же мелодия, но исполняемая в другом размере и ритме. Негромко она звучит в продолжение всей сцены. <...> Бодрая музыка внезапно превращается в траурную. Проектора гаснут, музыка обрывается [150. 154–155].

Иначе говоря, услышанная Вампиловым музыка направляет и разъясняет прихотливое движение ретроспективной драматургии пьесы. Иногда она соединяет далекое (траурная музыка — венок

Зилову и телеграмма о смерти отца) или, меняя подсветку, перекрашивает близкое, выявляя и подчеркивая трагикомическую амбивалентность происходящего. К примеру:

<...> Траурная мелодия, которая внезапно обрывается и после секундной паузы сменяется своим развязным вариантом. Круг поворачивается. Музыка умолкает [150. 219].

Теперь эта сцена с начала до конца должна сопровождаться траурной музыкой. Поведение лиц и разговоры, снова возникшие в воображении Зилова, на этот раз должны выглядеть без шутовства и преувеличения <...> [150. 231].

Пожелания драматурга не прошли незамеченными. Но какое потрясающе-простое решение нашел композитор, сохранив авторскую идею и еще более усилив трагикомичность происходящего! В конце, в сцене поминок, — хор, сначала мужчины, при повторении — женщины (чтение, без высоты): «Раз, два, три, четыре, пять. / Вышел зайчик погулять». *И т. д.*

В ситуации, когда выкорчеваны корни, когда ерничают над святым и иронизируют над чем угодно, возможен и розыгрыш по самому крупному счету — возможна смерть шуточная. В «Утиной охоте» смерть реальная — духовная. Общая духовная болезнь, в том числе в ее шукшинско-вампиловском повороте, крайне болезненно воспринималась Гаврилиным. Достаточно вспомнить незавершенный его замысел «Скудной (пьяной) недели» 1970 года и грядущие вскоре «Перезвоны».

Можно усомниться: следует ли на такую принципиальную высоту поднимать решение композитором театральной музыки? Следует, ибо, прислушавшись к звучанию хотя бы № 1 музыки из «Утиной охоты», мы отчетливо различим душевные терзания героя «Перезвонов», все ниже склоняющегося к земле и пытающегося вопреки всему воспрять вновь. Более того, различимы и слова, которые появятся — а может быть, для Гаврилина, пока еще про себя, уже появились — в этой музыке. Она незримо свяжет героя «Перезвонов», перечитывающего псалмы Владимира Мономаха, и безбожника Зилова, а в тягостные годы застоя будет названа «Молитва», и слушатели воспримут ее как разговор о главном, как разговор о том, что было всегда и что так тяготит душу и сегодня.

Есть здесь и другая музыка, как бы сшитая из двух лоскутков — возникающей и сразу обрывающейся формулы вальса-баркаролы (подсознательное напоминание о легком беге лодки) и продолжающей ее, но уже иначе, песне-гимне того самого «романтического бегства в природу»... Эта попытка движения, пения, попытка воли заявляет о себе, почти как слон в посудной лавке, наполняя тесную квартиру привольным тембром лесного горна — валторны. И как много в ней чаемого и несбыточного, перекликающегося с фразой из «Перезвонов» (№ 14) «Нигде я не живу», и как много от будущего плача дудочки... А деревянное, кукольное постукивание «пляски смерти» — оторванное от быта движение никуда, бесцельное движение на краю бездны... Вроде бы игрушечная, «сухопутная» баркарола, вроде бы и пьяная песня, но здесь и смешное, и помпезное, и вольное, и молитвенное, и торжественные фанфары, и тревожная дробь барабанов перед казнью...

Возможно, такое музыкальное решение, как и долгое пребывание пьесы в полузапрещенном состоянии, объясняет то, что в анонсе постановки сказано: «Музыка хочет на волю, пьеса просится на сцену. Музыка тесно в некой графике нотного звукоряда, пьесе скучно на книжных страницах» [151].

В ситуации разрыва традиций и семейных уз особую смысловую нагрузку имела в спектакле песня «Повстречался сын с отцом» на народные слова:

Пусть же моим помощником будет музыка В. Гаврилина. Она задыхалась во мраке галлюцинаций Зилова, эмоционально разбавляла сухость декорационного решения спектакля <...>. И, наконец, вырвалась на волю в песенке, упрямо-ликующе пропетой Ириной Соколовой, о том, что «на свете есть любовь». Ведь именно «про это» ведет театр непростой разговор со своим молодым современником [152].

<...> Второе действие по остроте и внутренней динамике контрастно первому. Самой высокой, живой, звенящей нотой его стала песня спектакля — ясный мальчишеский голос, полный радости ощущения жизни, рассказывает о трагедии, разыгравшейся между отцом и сыном. Смысл песни, ее горестный финал как будто не осознается маленьким певцом. Он поет о том, что на свете есть любовь, что она есть самое главное.

Песня эта разделяет двух Зиловых: мятущегося, навсегда потерявшего себя, и Зилова финала — спокойного, трезвого. Кто поет эту пес-

ню, из чего она возникает? То ли из минутного забвения Зилова, то ли поет ее во дворе Витька, тезка Зилова, то ли это детство в последний раз на минуту пришло к герою, чтобы уже больше не возвращаться, — каждый из зрителей решит по-своему [153].

А вот отношение к этой песне самого композитора в записи В. Г. Максимова: «А какой у нас фольклор гениальный! „Отец сыну не поверил, что на свете есть любовь...“ Нет, ты только вдумайся: отец — сыну... Да ведь это же трагедия шекспировская, целый роман!» [9. 462]

Обратившись к этому сюжету в варианте А. А. Прокофьева, Г. В. Свиридов довел эпический размах хора «Повстречался сын с отцом» почти до кругов дантовского ада. У Гаврилина поворот несколько иной, но не менее масштабный. В основе текста — один из так называемых «жестоких романсов»:

Вздумал мальчик пожениться <...>

А не знал, кого спросить.

Его люди научили

Отца с матерью спросить.

Отец сыну не поверил,

Что на свете есть любовь. [93. 109]

В варианте Гаврилина это уже не просто романс или песня, а целая сцена. Сначала сольный зачин:

Ах, солнце клонится,

Темно становится,

Ходит в небе луна,

Да на весь свет одна.

<...>

А я всех взвеселю,

Я песню запою,

Ах, какая это песня,

Нет ее прелестней...

Сама песня насыщена исполнительским жестом — он и разжигает и концентрирует трагедию «неуместным» выкаблучиванием, а оно еще и компенсирует сокращение народного текста:

То было близ города Моршанска,

Там повстречался сын с отцом.

Дро-бы-ро-бы-рай, — 3 раза

То было близко от города Моршанска, ага.

<...>

Низко батюшке в ноги кланялся,

Таковы говорил слова:

«Позволь, тятенька, жениться,

Позволь жену по сердцу брать!»

Дро-бы-ро-бы, — 4 раза

Отец же сыну не поверил,

Да, что на свете есть любовь.

<...>

Дро-бы-ро-бы-рай,

И с глаз долой его прогнал.

Замыкается песня присказкой, образующей с зачином остраняющее эпическое обрамление: «Только это разве песня? / Песни есть прелестей...»

Гаврилину удалось запечатлеть здесь театральность песенной сцены-действия, природу ее исполнения — с импровизированными вставками, с вариантными изменениями или усечениями строк, сменой ритма и т. д. Ему удалось высокой, шекспировской трагедией народного оригинала усилить или даже умножить трагизм современной ситуации, представленной в пьесе.

Казалось бы, музыка спектакля имеет трагикомическую, фарсовую стихию, но и отсюда идут тропинки к детскому голосу героя «Перезвонов», к их трагической кульминации. Весьма важной была для Гаврилина и новая встреча с современной драматургией — возвращение к силе и действенности памяти в жизни человека и принципа ретроспекции в драматургии сочинения.

Малый драматический театр. 1977. В. П. Катаев. «Сын полка». Постановка В. М. Фильштинского.

В. М. Фильштинский

<...> Это была моя главная встреча с Гаврилиным <...>. Помню, я пришел к Валерию на Пестеля и стал что-то долго и, видимо, невнятно объяснять про войну, про детство. «Постой, ведь он пастушок, этот Ваня Солнцев?» — «Да». — «Тогда у нас должна быть деревенская, „коровья“ музыка».

И он написал удивительную мелодию — музыку поля, перелеска, неяркого солнышка, поникшей осенней травы, музыку русского пейзажа! Пейзаж и в то же время ощущение, что где-то рядом война, беда, сиротство... [9. 388]

В рецензиях отмечали:

Столкновение противоположных понятий — «война» и «ребенок» — смысл внутреннего конфликта, следуя за развитием которого динамично строится драматическое действие.

Следуя режиссерскому замыслу, эти две темы продолжают музыка и сценография. <...> В проникновенной и лиричной музыке В. Гаврилина слышатся то безыскусные мотивы пастушьей дудочки, то прозрачные напевы колыбельной, то задорные звуки детского марша [154].

Много значит для всего спектакля музыка Валерия Гаврилина, потому что она, как всегда у этого композитора, благородная, настоящая, родилась в человеческом сердце, а на листе нотной бумаги только записана [29].

Представить звучание этого давнего спектакля можно не только по рецензиям, но и по знакомой всем музыке, ибо духовные и музыкальные нити от «Сына полка» протянулись к «Перезвонам» («Дудочка») и «Дому у дороги» («Материнская песнь»).

Есть в воспоминаниях В. М. Фильштинского еще один эпизод, прекрасно характеризующий принципы музыкальных решений Гаврилина в театре:

<...> Я ставил в ТЮЗе спектакль, посвященный блокаде, — «Жила была девочка». И упрасивал Валерия написать музыку. Он отказывался — некогда. Но тем не менее в одну из этих «упрашивающих» встреч он вдруг сказал важнейшее: «Что такое блокада? Это санки. Люди идут и тянут, тянут за собою санки... Бесконечность, монотон, повторяемость, скрип санок по снегу. Тут должен быть *вальс*».

Музыку он писать не стал, но идея уже была дана. (Он как-то говорил: «Главное в музыке — музыкальная мысль».) И я тогда не стал приглашать другого композитора, а просто взял старинные русские вальсы в исполнении духового оркестра — «Березку», «Орхидею» и другие.

Художником спектакля был Э. Кочергин. Он предложил прекрасное и очень адекватное музыкальному замыслу сценографическое решение. Идут люди по большому кругу тюзовской сцены <...> и тянут по снегу, впрягшись в веревки, железные листы, на которых разместился их нехитрый блокадный скарб. И вот тогда-то, когда двигалась эта печальная вереница, и звучали старинные вальсы <...>. На зрителей, как оказалось, именно эти моменты и производили наиболее сильное впечатление. Так что, хотя музыку к этому спектаклю Валерий не писал, «музыкальная мысль» была его, и он, я считаю, стал одним из авторов этого спектакля [9. 388–389].

Театр им. Е. Вахтангова. 1979. В. М. Шукшин. «Степан Разин». Постановка М. А. Ульянова.

Спектакль стал последним звеном мощной цепи, которую Гаврилин медленно и неуклонно выковывал на пути к «Перезвонам». В «Степане Разине» устремления композитора пересеклись с близкими ему по духу устремлениями писателя Шукшина и актера Ульянова.

К своему Разину Ульянов шел долгие годы — читая посвященную этому главу его книги, обращаешь внимание на то, что к теме скоморохов он пришел своим путем:

Обдумывая форму спектакля «До третьих петухов» (по пьесе В. М. Шукшина. — АТ), я после нескольких прикидок остановился на ярмарочном балагане.

Скоморохи, деды-раешники, Петрушки несли большой заряд жизнеотражения. Прикинувшись мужиками-простачками, они зло высмеивали царя и господ — под каламбуры, неприязательные стишки, озорное зубоскальство, шутки, побасенки. <...> Балаган сочетал в себе элементы фарса и трагедии, чем тоже для меня был привлекателен [155. 115].

Была и встреча с Шукшиным, пригласившим Ульянова на роль Фрола Минаева в фильме «Я пришел дать вам волю». И вот, наконец, решение инсценировать кинороман и поставить в театре.

Инсценировки <...> дело чрезвычайно сложное. В редких случаях удается перенести глубину идей, размах мысли и чувства из прозаического произведения в драму. <...> Мы¹ понимали, что жизнеподобным спектакль сделать нельзя: невозможно изобразить битву или воссоздать на сцене самую степь, о которой так вдохновенно говорил Шукшин, и многое другое.

И тогда возникла идея решить историческую народную тему через скоморохов, которые всегда были певцами народа, голосом времени. Скоморохи стали своеобразным стержнем сюжета: то, что мы сыграли, или то, что произошло за кадром, они «растолковали» в своих песнях.

Музыку к спектаклю написал Валерий Гаврилин, на мой взгляд, самый талантливый из наших современных композиторов. <...> Музыка, то раздольная, то ритмичная, народная по своему звучанию, будоражила чувства, настраивала на нужный лад: у каждого скомороха была своя музыкальная тема. Музыка была сильной стороной спектакля [155. 124–127].

В том, что артист смог высказаться, есть заслуга композитора, параллельно двигавшегося к этой теме и к такому ее решению. Встретились два страстных до самозабвения русских художника — актер, сжигающий себя дотла в страстях своего героя, и композитор, ищущий органичный для себя и многими давно покинутый путь искусства такого же высокого и духовного национального звучания.

¹ М. Ульянов имеет в виду драматурга А. Ремеза и сорежиссера по спектаклю Г. Черняховского.

Вслушаемся в воспоминания Ульянова:

Почти сразу же <...> возникла мечта пригласить на спектакль Валерия Александровича Гаврилина. Вахтанговцы уже встречались с Гаврилиным на спектакле о Пушкине. Пленительный вальс звучал в этом спектакле. Но здесь была другая задача. «Я пришел дать вам волю». <...> Что же должно звучать в музыке при такой-то задаче? <...> В первоначальном замысле естественно должна звучать русская мелодия. Но какая и как ее выразить? Чудились скоморохи, которые бы взяли на себя миссию многолюдного восстания... Многолюдие!! Скоморохи! Довольно смутное представление было у меня о скоморохах. Но по-другому, казалось, уже невозможно. Правда, сначала мне мечталось — попросить композитора написать песни на стихи Есенина, Рубцова, тем более А. С. Пушкин писал, что Степан Разин — одна из самых поэтических фигур русской истории. Но эти стихи не очень ложились на средневековую музыку. Да и какая она, эта старинная музыка? Скоморохи, как известно, за свои озорные и подчас циничные песни и прибаутки жестоко изгонялись и уничтожались. <...> Все это совпадало с видением будущего спектакля — жесткого, раздольного и песенного. Но какие они, скоморохи?

<...> И когда мы получили согласие В. А. Гаврилина <...> мы несколько успокоились. И совсем уж были убеждены, что тема скоморошества была выбрана правильно, когда Валерий Александрович предложил такую ядреную и в то же время такую задиристую и горькую музыку, что сразу стало ясно — мы нашли музыкальную тему спектакля. Только зная так старинную музыку, русскую песню и только так, любя их, мог Валерий Александрович сочинить музыку к спектаклю.

Откуда-то из глубин народного песнопения, откуда-то из ключевой чистоты народных напевов возникла, наверное, музыка к спектаклю. И решила с этой музыкой проблема массовок в таком многолюдном спектакле. <...> Скоморохи и был народ. Скоморохи в своих невиданных мелодиях и выражали народ и его мечту. Если говорить честно, то <...> в спектакле самым сильным и убедительным была музыка Валерия Гаврилина. <...> Тут было попадание в русскую музыку. Какие тревожные и какие-то барабанные, жутковатые переходы в мелодиях! И недаром большинство мелодий перешло в его знаменитые «Перезвоны» [9. 367–370].

Возможность заглянуть в «лабораторию» совместной работы дает письмо М. Ульянова:

Уважаемый Валерий Александрович!

Вот что, мне кажется, должно звучать музыкально в 1 акте. Я пока более определенен по 1 акту, т. к. мы сейчас над ним работаем, и он помалу начинает вырисовываться.

1. *Первая песня* скоморохов, как она у нас и обозначена. Вероятно, это и будет наша главная мелодия, наша тема.

2. *«Голубь, голубь, голубь»*. Озорная и злая мелодия, наверное, скоморохи здесь и пластически что-то делают.

3. *«Гуси-лебеди»*. Возможно, и другая песня. Но текст хорош. Хорош!

И скоморохи были большие ерники и хулиганы. Тоже хотелось бы чего-то музыкально-хулиганского. Хотя это, наверное, просто народная, немудрящая мелодия.

Вообще, в спектакле мало юмора, светлого. И подобное хулиганство может быть уместно.

4. *Появление Ивана в думах Степана*.

Эта сцена, наверное, как-то должна быть озвучена. Может быть, одной нотой, каким-то звуком. Или не надо этого делать? Но нам надо это как-то обозначить, т. к. он появится еще несколько раз в спектакле.

5. *Разин возит Семку в телеге* после того, как ему отрезали язык. И его друзья сопровождают этот странный поезд какой-то мелодией. Может быть, лейтмотивная мелодия здесь уместна?

6. А что вместо «Не шуми ты, мати, зеленая дубравушка»? А разбить эти две сцены чем-то необходимо.

7. Во всей последней сцене 1 акта, где Стырь корчит царя, очень активно участвуют скоморохи. Может быть, они изображают оркестр или просто сопровождают весь этот «спектакль» чем-то насмешливо-карнавальным.

Это пока по I акту. По II *действию* пока вот такие пожелания.

1. Наверное, II акт надо начинать с лейтмотивной мелодии или песни.

2. Дикий танец около мертвого Стыря. Какой он? Из нашей же мелодии или что-то новое, неожиданное?

Казаки танцуют как оглашенные, как безумные. Скоморохи здесь как музыканты на свадьбе. Кстати, какие инструменты? И кто будет играть? Может быть, что-то и сами актеры?

3. Песня казаков на похоронах Стыря?

4. Несколько раз или необходимо как-то делить сцены музыкально. (???)

5. И казнь, которую видят скоморохи, как ее передать музыкально? Или наша тема? Наша мелодия?

6. Почему-то по душе мне: самая финальная песня «Ой, да схороните меня, братцы-разбойнички, между трех дорог в перекресточке».

Такая здесь Русь несчастная. Подумайте, Валерий Александрович. Вот такие, естественно, еще не до конца точные, пожелания.

Обязательно в ходе работы что-то будет меняться. Но принцип скоморохов, которые и участвуют в действии, и как бы описывают со стороны эту историю, неизменен.

Вот, пожалуй, и все. Жду с нетерпением нашей встречи. И хочу скорее услышать музыку.

Добрый привет Наталье Евгеньевне

С уважением Ульянов 26 марта 1978 года

Из письма от 27 сентября 1978 года:

<...> Вообще, мне кажется, эта дудочка — добрая находка. Художнику (а скоморох тоже художник) вырвали язык, а он разговаривает дудкой! И плачет, и кричит, и поет, и спорит, и т. д. своей дудочкой. Это неплохая черточка в спектакле. Может быть, тема дудки? Плач дудки?

Ребята продолжают с увлечением разучивать песни. А мы с Гариком [Черняховским. — АТ] думаем, как лучше расположить ее по спектаклю.

Выздоровливайте поскорее и приезжайте к нам. Вас не хватает.

Спектакль недолго шел из-за неудовольствия «руководящих органов» и, к сожалению, не записан, кроме одной сцены, снятой для телефильма «Композитор Валерий Гаврилин». Она может дать некоторое представление и о его напряженной атмосфере, и о реальном композиторском видении сцены, поскольку, как следует из фильма, он сам участвовал в ее постановке...

Но для знающих «Перезвоны» одного напоминания звучащих там текстов и мотивов более чем достаточно для того, чтобы представить музыкальный образ спектакля, чтобы понять его значение в реализации замысла «Перезвонов», чтобы по-новому, острее и конкретней осознать и их сценическую природу, и их «привязку» к роману В. М. Шукшина «Я пришел дать вам волю...».

Вот примеры набросков, заметок и текстов из архива Гаврилина:

№ «Схороните меня, братцы» — соло, а со слов «Кто пройдет...» — 3 голосие.

№ «Нож в иконе» — дети на фоне до мажора у вибратона: бим-бом... 8х6 или 8х8.

№ «Казнь». Выстраивается следующим образом. Фон — стон, плач, глухой, рты закрыты руками. Время от времени, по указанию постановщика, на этот фон накладывается (по очереди):

- а) удар колокола (тихий)
- б) фраза Gr[an]. cassa *fff*.
- с) любой фразой — дудочка, гобой или балалайка.

№ Пляска после похорон. Четыре группы хора:

1. Три-та-тушки.
2. Уй, юй-ю-ю!
3. Ладушки, ладушки, где были у бабушки.
4. О-хо-хо-хо! О-хо-хо-хо-хо-хо!

Каждая группа вступает произвольно. Весь № идет *cresc[endo]* до *fff*. (Момент окончания № — *ad lib[itum]*). Закончить № выкриком одновременно всех участников хора на *gliss[ando]*.

Начинает № 1 группа. Ударные вступают одновременно со второй. Возможные инструментальные наложения *Cl[arnetto] picc[olo]* in Es (возможно голосом).

№ Черная река. Солист с литаврами.

1. Ой ты, черная река,
Ой, да бежишь, шумишь.
А я не знаю, я не угадаю, как жить!
<...>
3. Разорвите белу грудь,
Ой, да посмотрите на тоску.
А я не знаю, я не угадаю, как жить!

№ Ой вы, песни.

- Ой вы, песни мои, песни, песенки сердечные,
Ой вы, думы мои, думы, думы вековые.
Мне бы волюшку сыскати, распрямить бы крылышки,
Эх, взвился бы я высоко, сел бы где пондравилось...¹

№ Тарамы, тарамы. Состав: choro, triangolo, companelli, flauto.
[См.: «Ерунда», но подголосок еще не у хора, а у флейты.] 6 куплетов.

№ Корона-венец. Состав: chor, T[enori]no, Gr[an] cassa, ложки

- | | |
|--------------------|--------------------------|
| Корона-венец, | Эй! Эй! Эй! Эй! |
| Корона-венец, | Все: Эй! |
| Ишо не конец, | Ай, пы-ры, пы-ры, пы-ры, |
| Ишо не конец. | Любят девок до поры! |
| <...>. Хи-хи-хи!!! | Свист!!!! |

¹ Номера «Черная река» и «Ой вы, песни» вошли в ораторию-действие «Скоморохи».

№ Начало 2 акта. Балалайка, хор — издевательским звуком, ехидно, фальцет

Ти-ри-ри-ти. <...>

№ Первая скоморошья занавеска [См.: «Весело на душе» — «Перезвоны».]

Ложка гнется, сердце бьется,
Ложка гнется, нос трясется,
Клубок дале, дале, дале,
Нитка тоне, тоне, тоне.
<...>

№ Вторая скоморошья занавеска. Исполняется следующим образом: за остигнутую основу берется Первая занавеска. Когда хор начинает скандировать 2-й куплет — в этот момент вступает песня,

С боку шпаната и кобылки,
Духи за нами по пятам. [См.: «Дорога» — «Перезвоны».]
<...>

Молитва (о. Сергия) мальчишеским голосом.

М. А. Ульянов — В. А. Гаврилину. 13.04.1979

<...> «Разин» идет с успехом, но очень редко (два раза в месяц). Споры идут. Критики пишут добрые рецензии. В театре на партучебе продолжают долбить наш спектакль. А, нехай! Живет спектакль-то! Ищу пьесу для следующей работы. Пока без пьесы. А хочется что-то тоже ядреное и наше (и хорошо бы с Вами вместе). <...> Свиридову звонил и написал письмо. Но пока он чувствует себя неважно и не смог пойти на спектакль. <...>

<Без даты>

<...> Не забыл я Вас, а замолчал, как фронтовая лошадь. Заканчивал съемки кино. <...> Спектакль идет неплохо, но редко. Новой работы в театре пока нет. Вот думаю о Кола Брюньоне. А? Или нелепо? <...>

Из «добрых рецензий»:

Он [М. Ульянов. — АТ], к чести его, из романа <...> выбрал ключевые сцены, когда в страстях, в действии, в спорах со своими близкими <...> мужала, крепла и овладевала людьми мучительно-мятежная мысль Степана о воле, о народной буре. Этот выбор сцементировал, дал драматически напряженное развитие, вовлекающее нас в живое волнующее сопереживание, сопровождаемое вроде бы нехитрой присказкой скоморохов,

тренькающих в лад кандалами: «Клубок дале, дале, дале, нитка тоне, тоне, тоне...» И этот позвякивающий лейтмотив, столь удачно найденный постановщиками и композитором В. Гаврилиным, не только определяет нарастающий ритм трагедии народной, но и дает многомерное звучание всему спектаклю.

Теперь стало модным «раскрывать» трагедию и драму языком музыкально-водевильного жанра. То и дело предлагаются образцы вроде «Истории лошади», «Тиля», «Интервью в Буэнос-Айресе». Музыка же Гаврилина не растворяет трагедию, наоборот, своими народными, точно выбранными мотивами она усилила ее главную мысль о судьбе русской, нелегкой... <...> Хор скоморохов раздвинул сценические возможности «Степана Разина», углубил страсти, обогатил спектакль, он сродни хору в трагедии Эсхила и Еврипида, хору бродячих актеров в «Гамлете», призванных приоткрыть истинную правду трагедии <...> [156].

«Прочитать», однако, всю глубину спектакля невозможно, не разглядев тщательно подобранную типажную галерею скоморохов и есаулов Степана Разина, выразительную и в деталях осмысленную пластику их сцен <...> не откроется главное в этом спектакле и если не вникнешь в прекрасно написанные и исполненные скоморошьи песни В. Гаврилина [157].

Еще в одной рецензии отмечалось, что музыка Гаврилина — «камертон спектакля». Другие рецензии совсем «глухие» — их авторы за идеологическим разбором образа Разина и исторической точности фактически не слышат звучащей здесь жизни. Зато позже в статье с символическим названием «Открытие» Ульянов написал:

Музыка в современном театральном представлении, казалось бы, не играет доминирующей роли. Но в таком спектакле, как «Степан Разин» <...> выбор композитора значил очень много. Ведь главный герой — Разин! Одна из самых поэтичных фигур в российской истории, как считал Пушкин.

Сомнений в том, что писать эту музыку должен Валерий Гаврилин, у меня не было, но уговорить его стоило немалых трудов. Характер у Валерия Александровича скрытный, совестливый, замкнутый. Он, как цветок, который прячется в тени других листьев, трав, деревьев. Его вроде не видать, но когда его обнаружишь — открывается многое. Музыка Гаврилина — горькая и озорная, бесшабашная и ядовитая, широкая и пронзительная, как человеческий крик, — привнесла в спектакль что-то поистине российское, могучее, разинское. Все это передано композитором так просто и естественно, что диву даешься: как раньше до этого никто другой, кроме Гаврилина, не додумался. Но в том-то, вероятно,

и есть его огромный талант, что его музыка, как настоящий родник, бьет из глубинных корней народа, народного творчества, народных песен.

Сейчас, когда, с моей точки зрения, искусства интенсивно взаимодействуют <...> необычайно важно сберечь свое, национальное, корневое, причем не приспособив его к иногда не самым лучшим вкусам сегодняшнего времени. И мастера, чье творчество основано именно на этом, необычайно ценны и необычайно нужны нам. Несомненно, такая художественная личность — композитор Валерий Гаврилин.

Можно много рассказывать о человеческих — прелестных, странных, до смешного скромных — чертах этого могучего композитора. Я не боюсь этого слова и подобрал его специально — могучего. Можно говорить о том, как пронзительна его музыка для того, кто любит национальную русскую мелодию, песню, русскую культуру. Можно убеждать в том, что его искусство связывает нас очень плотными естественными — не нейлоновыми — нитями с народным корнем... Но, пожалуй, все равно не найти тех слов, которые определяли бы всю силу дарования этого крупного художника сегодняшнего времени [158].



С. М. Ульяновым

Малый драматический театр. 1979. В. Г. Распутин. «Живи и помни». Постановка Л. А. Додина.

Из рецензий:

Динамичное оформление, колоритная музыка, полные внутренней экспрессии песни, глубокая, сочная световая палитра — все это вскрывает трагическое противостояние и взаимодействие судеб народа и его

отступников. Постановщику Льву Додину совместно с художником Эдуардом Кочергиным и композитором Валерием Гаврилиным оказалась близкой притчевая и символическая основа повести. Гармоничное единство режиссуры, сценографии и музыки позволило выстроить жесткое по структуре и по отбору художественных средств действие. Уже в определении жанра спектакля как трагедии, в сценографическом образе, аскетичном и графичном по форме, но емком и символичном по смыслу, в торжественно-тревожном мощном хорале ощущается предопределенность трагической развязки [159].

<...> Режиссер Л. Додин вместе с композитором и художником создают на сцене поле большого эмоционального напряжения, используя для этого музыку, пение, свет.

Словно глухие, размеренные удары колокола слышатся в ритме распутинской повести. На сцене — отзвук их в музыке спектакля, написанной <...> В. Гаврилиным [160].

<...> Их первая встреча в деревенской баньке еще ничего не предвещает, но хор уже пропел хорал (композитор Валерий Гаврилин), торжественный и тревожный, в нем уже прозвучало предупреждение, которое настроило нас на близкую трагедию:

Матка-река, не гони волну,
Матка-река, не гаси свечу,
Покуда свече в ночи гореть,
Моей душе на мир глядеть,
На мир глядеть да людей жалеть, —

вводя в горестную историю контрапунктом безудержное отчаянное начало. Открытым вызовом звучит оно в сцене поездки Настены на Ангару — в снежном кружении, охваченная отчаянием и надеждой, снова юная, опять невеста, летит она, не ведая исхода, к своему суженому... что за дело ей, что — дезертир, что обречен, раз ему такая доля, то и ей и быть не может иначе... И горько, отчаянно, безнадежно звучит вслед ей песня о том, что «цыгане любят шали, да шали расписные»... [161]

Это был последний спектакль, сделанный Гаврилиным с Малым драматическим театром (сцена из него есть в фильме «Композитор Валерий Гаврилин»). Но последним он стал случайно, поскольку жила еще любовь и вера в новую встречу. Об этом красноречиво говорит письмо, полученное из театра 11 лет спустя:

Валерий Александрович,
когда поздравляешь близкого человека, трудно найти такие слова, чтобы они не были банальными или высокопарными и в то же время выражали действительную степень восхищения, любви и благодарности.

Да, мы восхищаемся Вами как музыкантом. Потому что музыка Ваша изысканна и простонародна, потому что в ней звучит облагороженная культурой стихия жизни. И в этой музыке запечатлены Вы сами.

Мы любим Вас как человека с добрым и мужественным взглядом. Не радужный и не прекраснотдушный, творимый Вами мир твердо стоит на вере в то, что способно петь и звучать.

Мы благодарны Вам как создателю нашего театра за музыку спектаклей и музыку души. Спасибо Вам за то, что Вы были и есть в нашей судьбе.

С надеждой, верой и любовью

— Ваш Малый драматический
29.04.90 года

Экспериментальная студия театральной молодежи «Ильхом». Ташкент. 1981. С. И. Злотников. «Сцены у фонтана». Постановка М. Я. Вайля.

В ряду последних театральных работ Гаврилина пьеса Злотникова — своеобразное интермеццо. Соответственно и рассказ о ней представим в виде Интермеццо, которое, как и положено, будет разыграно на авансцене, ибо появление музыки к нему имеет, если можно так выразиться, семейное происхождение. Обратимся к воспоминаниям Я. Л. Бутовского:

<...> в памяти вечер — в 1980 году, 1 марта. Гаврилины у нас, чтобы послушать новую пьесу нашего общего друга Семена Злотникова «На четвертые сутки после исчезновения». Вместе с Семеном и его женой Галей Силиной пришли Натан Эйдельман и Юля Мадора <...>. Смешная и грустная пьеса почти всем очень понравилась; как часто у Злотникова бывает, исходным ее пунктом были реальные жизненные обстоятельства, о которых все мы знали, а представлены они были так, что ярко высвечивали многие несуразности нашей тогдашней жизни.

Замечу попутно, что Валерий и Семен, еще до этого познакомившись у нас, очень скоро прониклись друг к другу самой искренней симпатией. На первый взгляд, странно, но несколько абсурдистский юмор Злотникова оказался близок Валерию; Семен же был в полном восторге от его музыки. Во времена, когда Театром комедии руководил Петр Фоменко, предполагали устроить малую сцену, и актер театра Геннадий Руденко решил поставить для нее злотниковские «Сцены у фонтана». Семен попросил Валерия написать музыку. Создавали спектакль на чистом энтузиазме, ни о какой оплате не было речи, но Валерий Семену

не отказал, музыку написал, да еще и сам сыграл на рояле для записи на магнитофон. <...> Как было бы хорошо, если бы отыскалась эта уникальная запись! [9. 116–117]¹

Подготовка спектакля в Экспериментальной студии совпала с пребыванием композитора в Узбекистане — он приехал на Фестиваль советской музыки. 25 сентября 1980 года его пригласили на запись.

Н. Е. Гаврилина

Утром позвонил режиссер Марк Яковлевич Вайль. Сегодня запись музыки к спектаклю «Сцены у фонтана» Семена Злотникова. Но это вечером, а пока он предложил поводить нас по Ташкенту.

Гуляя, дошли до Дворца молодежи. Театр-студия помещается в подвале, где все так отделано, что об этом вскоре забываешь. Сам зал камерный, но оборудован по последнему слову техники.

Запись музыки длилась почти всю ночь. Записано было 12 номеров, которые Валерий прямо на записи аранжировал для разных инструментальных составов, а иногда и для одного инструмента, — «Мелодию Любви», другую мелодию — она потом была использована в «Перезвонах» в номере «Скажи, скажи, голубчик», мелодию романса Кузмина — без слов... «Мелодия Любви» звучала в спектакле несколько раз и каждый раз по-другому.

Валерий усталый, но довольный вернулся в 4 часа утра. Запись была очень трудоемкой, и спасал только энтузиазм организаторов и исполнителей...

В ноябре 1980 года состоялась премьера. Надпись на программке:

Дорогому Валерию Александровичу на добрую память о нашей встрече и результате, в который она вылилась

Ваш Марк Вайль 1 марта 1981 г.

[О театре и спектакле. М. Вайль: «На нашей сцене появилась просто неотредактированная жизнь и живые люди. Они могли быть

¹ Эта запись отыскалась только в 2005 г. у Г. Г. Руденко. Кроме сочиненного и исполненного Гаврилиным музыкального номера, названного в пьесе Злотникова «Мелодия Любви», она содержит звучавший в спектакле романс М. А. Кузмина на собственные слова «Дитя, не тянися весною за розой». Для его записи Гаврилин пригласил своих друзей, актеров Ленинградского ТЮЗа И. Л. Соколову и А. Ю. Хочинского. Подробнее об истории спектакля можно прочесть в воспоминаниях С. И. Злотникова и Г. Г. Руденко, опубликованных в дополненном издании книги «Этот удивительный Гаврилин...» [9. 389–398]. — *Прим. ред.-сост.*

чудаками, как в абсурдистских „Сценах у фонтана“ Семена Злотникова, или абсолютно реальными характерами <...> каковыми выглядели герои „Утиной охоты“ Александра Вампилова» [162]. Найти отклики на спектакль!]

Я. Л. Бутковский

Вернусь к памяtnому вечеру 1 марта. <...> Завершил вечер Валерий. Он играл свои вещи — много, долго. Как и все, был он в очень хорошем настроении, весело смеялся и музыку играл веселую — марш из фильма «В день свадьбы», галоп и другие номера из «Театрального дивертисмента», даже пьесы для детей. Потом как-то незаметно перешел к музыке серьезной, сыграл из «Скоморохов» — вероятно, специально для Натана — «Государственную машину», а потом даже сам спел «Императорский вальс»... <...>

Когда уже поздно ночью гости собрались расходиться, кто-то, не помню уж в связи с чем, упомянул «Чукокколу», и меня осенило — в секрете лежит «Букоккола» <...> о которой мы начисто забыли. Большая тетрадь с коллажем на титуле, включавшем вырезанный из газеты эпиграф «Внести свой квант», была извлечена на свет, и в ней тут же появились новые «кванты». Вот запись Семена:

Побольше бы таких Яш и Наташ! Не говоря уже о Валерах, Юлях и Натанах! Всегда Ваш С. З.

Следующая:

Не согласен с вышенаписанным: серийное производство Яш и Наташ невозможно даже при социалистическом реализме. А вообще не совсем понятно — откуда берутся. Уж их и парят, и жарят, и дустом — а они все пишут, читают, играют, дай бог здоровья! Ваш Н. Э.

Последний «квант» в тот незабываемый вечер внес в «Буккоколу» Валерий — он написал нотную строчку, начало «Вечерка», и под ней новый, тут же симпровизированный текст:

Вечер, вечер, вечерок, в лампах тыщи свечек, из альбомчика листок пускай будет вечным. Тоже Ваш В. Гаврюша [9. 117–118].

Вот такое вышло Интермеццо... А тому, кто сочтет это всего лишь анекдотом из жизни композитора, позволительно напомнить вполне научное размышление участника этого вечера о том, что мы

никак не привыкнем, что и анекдоты, и несчастья, и несбыточные планы, и даже неправдоподобные легенды об этих людях имеют культурную, общественно-историческую ценность, неотделимую от стихов и прозы.

Эти люди творили свою жизнь столь же талантливо, как и свои книги, и в их полных собраниях всегда «томом больше»: есть еще биография, родственная написанному. И тогда «художественными» становятся реальные биографические факты [163. 303].

Добавим: и тогда действительно «из альбомчика листок... будет вечным», а поэтика творчества автора альбомчика окажется родственной поэтике его собственной жизни.

От книги Эйдельмана о кавказских страницах жизни трех Александров — Грибоедова, Пушкина и Одоевского — надо бы перейти к их современнику Батюшкову, герою пьесы В. И. Аринина «Мой гений». Но разговор о ней пойдет в разделе о музыке к спектаклям вологодского театра.

Театр им. Ленсовета. 1982. Л. С. Соболев. «Рояль в открытом море». Постановка И. П. Владимирова.

Можно предположить, что за работу для этого театра Гаврилин взялся без особого расположения. Две предыдущие встречи с ним — «Через 100 лет в березовой роще» и «Преступление и наказание» по разным причинам оставили по себе довольно тягостные воспоминания. Неудивительно, что среди записей 70-х годов есть и такая:

Театр И. Владимирова едет в Париж. Ничего особенного. Если из Парижа привозят презервативы, то почему нам не повезти туда нечто в этом духе? [1. 172]

Спектакль оказался проходным, вот единственное, мало что дающее упоминание о музыке к нему:

И, конечно, размышляя о целостности постановки, об эмоциональной силе ее воздействия, нельзя не сказать о ее музыке, написанной композитором В. Гаврилиным, которая выполняет здесь важную драматургическую роль, поднимая действие до больших смысловых обобщений [164].

«Рояль в открытом море» — последний спектакль, для которого Гаврилин писал музыку. Через полгода, подводя итог этому роду своей деятельности, он написал:

С драматическими театрами не сотрудничаю, т. к. с годами все хуже и хуже понимаю режиссеров. Да и режиссеры, обыкновенно, приглаша-

ют лишь из-за имени, не зная толком, что за композитор. В результате — просьба написать то как Нино Рота, то как Таривердиев, то а la Гладков.

С моей точки зрения, «по адресу» были лишь два приглашения — на «Три мешка сорной пшеницы» Г. А. Товстоноговым и на «Степана Разина» М. А. Ульяновым. Кстати, работа с М. А. Ульяновым и натолкнула меня на более серьезный интерес к Шукшину, чем это было до тех пор. Теперь, закончив «Перезвоны», я особенно благодарен М. А. Ульянову за то, что дал он мне в понимании и Шукшина, и Разина, и русского характера вообще.

Моя последняя работа для театра — музыка для спектакля «Мой гений» (о К. Батюшкове) в Вологодском театре драмы. Вологда — моя родина, и для Вологды я считаю себя обязанным делать все, что могу, через все «не могу» [3. 155].

В 1984 году, практически уже перестав работать в театре, на вопрос: «А из вашей музыки к спектаклям что бы вы сами так вот сурово отсортировали?» — Гаврилин ответил:

<...> «После казни прошу...» — к спектаклю ТЮЗа о герое лейтенанте Шмидте. «С любимыми не расставайтесь» в Театре имени Ленинского комсомола, к спектаклю «Три мешка сорной пшеницы», идущему в АБДТ. И четвертое — музыка к «Степану Разину» в московском Театре имени Вахтангова <...> [3. 190].

В 90-е годы были еще «Свои люди — сочтемся» в Театре им. Пушкина, но там была использована музыка додинского спектакля в ТЮЗе.

Из воспоминаний В. Г. Максимова, относящихся уже к 1998 году:

И совсем уже поздний, далеко за полночь, звонок. Голос у Гаврилина больной, какой-то потерянный:

— Вчера звонил Меньшиков из Москвы. Опять уговаривал написать музыку для «Горя от ума»... Отказался. Впервые в жизни отказался не потому, что не хочу, а потому, что не смогу. Просто сил не хватит. Ты знаешь, положил трубку и заплакал... [9. 470].

Но ситуация сложилась еще обидней — Гаврилин, отказавшись писать музыку к спектаклю, все же подсказал, что можно использовать. А по поводу настоящей просьбы написать новую обещал

подумать и просил ему через некоторое время позвонить. Вскоре он увлекся темой и кое-что набросал, но из Москвы не позвонили, и он очень по этому поводу сокрушался... А как было бы замечательно, если бы он всерьез обратился к привлекавшей его эпохе и вслед за своим удивительно ярким и живым видением-слышанием Москвы Островского явил нам Москву Грибоедова, осуществив мечту Ю. И. Селивёрстова...

ИЗ СЕМЕЙНОГО АЛЬБОМА № 4

Н. Е. Гаврилина

В 1980 году дом наш на Озерном поставили на капремонт, и нам предложили ехать в новый район Озерки-Шувалово. Ясно, что там мы жить не можем. Ходатайство Союза композиторов не помогло, только после вмешательства обкома партии вопрос решили в два дня, и нам дали квартиру на Пестеля, 12.

Улица Пестеля, д. 12 (1980–1995)



Мемориальная доска
(автор Ю. Евграфов)
на доме № 12 по ул. Пестеля

Здесь Гаврилины прожили 15 лет. Именно этими годами датируются премьеры самых известных его сочинений: хоровой симфонии-действия «Перевзоны», балетов «Анюта», «Дом у дороги», «Женитьба Бальзаминова». Но начиналось все не без осложнений...

Н. Е. Гаврилина — В. И. Хвостину. 13.05.1980

<...> Мы здесь уже окончательно и бесповоротно, обживаем. Пока без газа, без горячей воды, без телефона и еще раз «без». Но надеемся.

<...> Сейчас при этой погоде <...> давление у Валерия скачет и бывает трудно с головой.

19.12.1980

Сразу не ответила — все ходили по врачам. Валерий прошел консультацию ларинголога и нейрохирурга — профессора Военно-Медицинской академии. По всем предварительным обследованиям <...> нейрохирург считает, что ему нужно лечь на более серьезное обследование, которое будет одновременно и лечением, в клинику. К ним. 20 января. Из всех медзаведений эта Академия — лучшее. А пока я завтра еду к гомеопатам, т. к. нос заложен, ухо тоже. Может быть, будет какое-то облегчение. <...>

Валерий, в общем-то, держится молодцом, хотя все время на нервном взводе. Т. к. день ухо терпимо — и можно играть, заниматься, а день наоборот. Главное, что не может в полную силу работать. Все застопорилось. <...>

А 27-го в Риге у Валерия был авторский — и мы там были.

С концертом 27 ноября 1980 года связан рассказ Р. И. Хараджяна: «<...> радостно встречали мы его на рижском перроне. Нервничал, жаловался, что ухо заложило. А мы шутили над „синдромом Бетховена“» [9. 217].

Н. Е. Гаврилина — Т. Д. Томашевской. 2.08.1985

<...> Нет ему, Валерию, покоя из-за рояля. Ведь с декабря месяца мы уже поменяли 4-й рояль. И опять, и в этом не все Валерия устраивает, а он все думает, как работать будет, потому и не сидится ему на даче — мчится в комиссионный. <...> Есть единственный подходящий «Бехштейн», но он опять же устраивает по механике, по педали, а звук какой-то грубый. И он дорогой, так что уж если решаться, то уж насовсем, но Валерий пока решил выграться как следует в тот инструмент, который дома. «Может быть, я за последние два года мало играл и отношу свои недостатки за счет рояля». В общем решил еще два дня сидеть в Ленинграде, чтобы уже окончательно для себя все решить. <...> Кому не скажешь, смеются: «Опять рояль меняете?» И только самые близкие люди понимают, что это все не от хорошей жизни.

24.06.1989

<...> 22-го отщелкнуло нас с Валерием — 30 лет! Сами не верим. Старые уже! Главное же в нашей жизни — это самочувствие Валерия и его настроения. А они меняются с быстротой молнии. Последние 3 недели живем под знаком перемены рояля. Дело в том, что тот «Бехштейн», который купили в 1986 году, стал ему по «ушам бить» — его выражение. Уши стали хуже, да и рояль от нашей жары тоже лучше

не становится. Поехали в магазин, там нашли «Беккер», все — берем. Магазинщики его уже знают <...> и говорят: «Вы тот не торопитесь отсылать, посмотрите, подойдет ли?» 3 недели жили с двумя роялями <...>. Мастера, конечно, работали, все улучшали, но звенят какие-то ноты — то одни, то другие. <...> Итог — рояль увезен и уже продан, в комнате все поставлено по-старому, а Валерий в диком расстройстве, что остался опять с «Бехштейном».

Г. Г. Белов

Улица Пестеля, где жил Гаврилин, ему нравилась еще и тем, что в ее створе находился Спасо-Преображенский собор, а в начале, у Моховой, другая церковь, про которую Валерий говорил, что ходит сюда чаще, ибо в ней лучше справляются службы и она ему кажется уютнее. <...>

Я дорожу впечатлениями о трех посещениях его квартиры на Пестеля, 12. <...>. Опять можно отметить изумительный порядок, ухоженность квартиры композитора, заодно оценить редкие издания на нотных и книжных стеллажах; внушал почтение и превосходный «Бехштейн», удобно разместившийся в большой и нарядной угловой комнате, стены которой украшали картины, гравюры и дарственные фотографии с автографами наших выдающихся современников.

Как-то раз пришел туда, чтобы познакомить Валерия с рядом моих сочинений на кассетах и пластинках. Встретил он меня по-будничному, одетым в короткий черный сатиновый халатик, какие чаще видишь на тружениках сапожных мастерских. Выяснилось, что у него дома нет достойной звуковой техники, ни магнитофона, ни радиоприемника, кроме старенького рижского проигрывателя «Мелодия», которым хозяин уже забыл как пользоваться. <...>

Со временем становилось все более очевидным, что эта с любовью обихоженная квартира доставляет хозяину немало страданий. В последние годы улица Пестеля превратилась в шумную и зловонную городскую магистраль, да и Моховая изрядно пополнилась автомобильным транспортом. Чтобы приглушить уличный шум, Гаврилин позвал плотников, которые соорудили на окнах огромные деревянные створки, но, видать, сделали их из сырого материала: усохнув, они стали закрываться неплотно. Заботой музыканта сделался переезд в тихую квартиру [9. 94–96].

Н. Е. Гаврилина

В последние годы жить там стало невозможно. Мы постарели, Валерий много болел, и его все раздражало. Раньше хоть ночью было тихо, а теперь и ночью и днем — все гроыхало, гарь, работать днем невозможно из-за шума. У него кабинет — красавец, 4 окна, из одного даже виден был Летний сад — без конца ходили туда гулять. Каждый

вечер выходили на Неву по Фонтанке к Прачечному мосту. Он любовался на Петропавловку и говорил: «Боже мой, какая красота! Наташа! Посмотри, какая красота!» Он обожал закат солнца и часто ходил смотреть...

Стало ясно, что надо менять. Мы подыскивали квартиру уже около трех лет, но все не получалось. Связались с одним агентством. Нам показывали очень много квартир, но это все был какой-то ужас, надо было делать безумные ремонты. Денег таких у нас нет <...>. В конце концов предложили квартиру на 7-й Советской улице — там не надо было делать ремонта, как нам казалось. Привлекло, что окна во двор, тихо — самое главное для нас было это «тихо». Решили переехать...

Глава 18 «ПЕРЕЗВОНЫ»

Начало

Сочинение складывалось долго — от дудочки из «Сына полка» через «Степана Разина», «Живи и помни»... Долго складывались и отношения с первым исполнителем В. Н. Мининым — они познакомились в 1966 году, очевидно, после того, как Минин прочел в статье Гаврилина о хоровой музыке:

<...> за последнее время качество выступлений Капеллы значительно улучшилось <...>.

И на этот раз новый художественный руководитель и главный дирижер Капеллы В. Минин показал себя отличным музыкантом. У него крепкая исполнительская воля, отличный жест, трактовка каждого сочинения точно соответствует внутреннему содержанию музыки. Я пишу об этом не только с удовлетворением, но и надеждой: верится, что большой опыт, энтузиазм и упорство молодого дирижера помогут старейшему хоровому коллективу страны добиться еще многих и многих новых успехов [З. 23–24].

Тогда же Минин попросил Валерия Александровича написать что-нибудь для Капеллы [З. 200]. Минин терпеливо ждал, а в 1979 году уже с Московским камерным хором участвовал в авторском концерте Г. В. Свиридова в Ленинграде. В статье Гаврилина о концерте говорилось и об исполнении «Ночных облаков» на слова А. Блока «одним из лучших хоровых коллективов нашей страны»:

«Хочу очистить ноту», — сказал как-то композитор. Он это делал и прежде, освобождая ее от суетных движений, от безликого блуждания среди себе подобных, от затерянности, запутанности, неуверенности, поднимал ее достоинство, заставлял говорить в полный голос. И было в этом что-то, очень напоминающее сердечное, человеческое отношение человека к ближнему своему. Но в «Ночных облаках» это «очищение ноты» достигло прямо-таки сказочных результатов. В одном длящемся звуке вы слышите нежность и силу, блаженство и угрозу, вы слышите немыслимую игру оттенков, множество переливов тишины, вы слышите звучащую тишину. Это похоже на колдовство. Это задумано композитором и блестяще осуществляет хор [3. 123].

В. Н. Минин

<...> Статья была большая. Исполнителям же был посвящен один маленький <...> абзац.

Но какой!!! Никто так *точно* до того (да пожалуй, и после) не выразил существо нашей исполнительской эстетики. Радость моя была безгранична. Ведь одно дело цель, которую я ставил перед собой, другое — ее достижение. Значит, не напрасно.

Вот тогда-то я и понял, почему Валерий Александрович не принес мне заказанное. Все дело в его потрясающем слышании звука, его содержательной сущности [9. 201].

И, наконец, письмо от 23 марта 1980 года:

Уважаемый Валерий Александрович!

На днях совсем было собрался ехать к Вам с просьбой написать для нашего хора достаточно большое сочинение типа Вашей изумительной «Русской тетради», но вовремя себя остановил, вспомнив, что по заказу, кажется, только Верди да Моцарт написали прекрасные «Аиду» и «Реквием». Не сердчайте! Ведь настоящее рождается у художника без повивальных бабок.

Если же говорить об идее, то заключалась она в пении Образцовой и Нестеренко с нашим хором (вдвоем или поодиночке — это уж как Вы сочтете необходимым) сочинения, созданного на почве старинных крестьянских песен, русских романсов (не исключая и цыганские песни типа «Не вечерняя»), естественно, с подходящим сопровождением, не исключая гитар.

Вот такая сумбурная и неясно оформленная идея. Если в принципе Вас может согреть идея сотрудничества с нашим хором, буду очень рад.

С уважением, В. Минин

Работа над «Перезвонами»

Заметка к «Перезвонам», сохранившаяся в архиве:

Музыка к спектаклю «Степан Разин»

Потерял-терял — у Додина [в «Живи и помни». — АТ]

Включить:

1. [нотная строчка «Дорогою широкою гуляет по небу луна». — АТ.]
2. Заклинание
3. Из «Живи и помни»
4. Из «Сына полка»

Среди бумаг со стихами — письмо:

Валерушка, вот взгляни, что вышло. <...>.

Самое трудное будет — сделать зачин для всего действия.

Сейчас начинаю работать над «Схороните меня» и над «Божьей Матерью». <...>

Будь здоров. Альбина

Может, сделать зачин с «Книги судеб»? Ну, что-то вроде:

На престоле высоком
Судия сидит,
Перед ним,
Перед ним
Книга судеб лежит.
<...>

И дальше что-нибудь о том, что вот знает он, судия, какая судьба ждет Степана, но не хочет и не может ничего сделать. Потому что так уж ему на роду написано — добывать волю, погибнуть за нее.

Стало быть, в начале работы с Шульгиной над «Перезвонами» сохранялась их связь со Степаном Разиным и Доном-рекой. Это подтверждает и вариант «Матки-реки»: «Пустите свечу / Вниз по Дону-реке». На наш вопрос об авторстве текстов А. А. Шульгина ответила: «Текст — всецело Валерий! Я только написала по его просьбе „Матка-река“ и „Не гаси свечу“ — они связаны с развитием образов поморского фольклора».

Если быть точным, то надо сказать, что кроме текстов Гаврилина и Шульгиной в «Перезвонах» звучит еще молитва из «Поучения Владимира Мономаха» и народные тексты в самом начале «Смерти разбойника» и в «Посиделках».

...Позже В. Н. Минин рассказал, что время шло, известий от Гаврилина не было, и только в 1982 году Гаврилин привез «Перезвоны» в Москву:

Двух мнений не было. Это произведение — для нас! Очень сложное, рассчитано на большой состав, требует решения многих специфических проблем исполнения. Но мы приняли его с величайшей радостью и тотчас приступили к работе [165. 4].

Еще до этого появилась статья Гаврилина с важной для него мыслью — «чудится хор-театр»:

<...> Владимир Минин — художник из породы подлинно русских. И этическое начало в его творчестве — ведущее. <...> Вся его тончайшая интуиция, чувство эпохи, стиля, темперамент, неумная фантазия, знания, культура — все отдано поиску правды и добра, познанию той гармонии, в которой услышат свой тон каждое по-настоящему человеческое сердце.

Для русских художников именно такие поиски были и остаются задачей жизни. Решает ее и Владимир Минин. Именно решает, а не подгоняет под ответ <...>.

Владимир Минин не только хормейстер, но и педагог-новатор, строящий свою систему занятий с артистами на совершенно неожиданной (а для хора парадоксальной) основе — на основе полной индивидуальной свободы певческого голоса. <...> Весь хор — коллектив солистов, причем некоторые из них выработались или вырабатываются в яркие индивидуальности. Нет натянутости, искусственности в звуковедении, свойственных большинству академических хоров. Есть артистизм, легкость, простота, истовость и, кажется, полное отсутствие преград в преодолении трудностей, как предложенных композитором, так и выдвинутых мастером. Где-то в перспективе чудится хор-театр, рождение новых жанров и форм хорового музицирования [3. 151–152].

В скором времени эта характеристика в полной мере оправдалась в работе над новым сочинением.

Перед премьерой

Номера из «Перезвонов» Минин начал исполнять в концертах уже осенью 1982 года. После концерта 12 октября (шесть номеров, включая два номера «дудочки») Свиридов написал письмо автору:



После исполнения фрагментов «Перезвонов»
в Таллине с В. Мининым и Московским камерным хором.
Публикуется впервые

Дорогой Валерий Александрович, слушал позавчера Ваши «Перезвоны» в исполнении хора Минина.

Это — прекрасно! Сколько чувства, сколько свежих красок, какая живая, чистая интонация, как все это современно по духу, по смыслу. Чтец — хорошо, сопровождение (скупое) найдено точно, все непрямолинейно, все символично, многозначно... Замечательна «Дорога». Вспоминается Гоголь: «...манящее в слове дорога...», хоть у Вас это не почтовый тракт, а дикое что-то, вечное для нашей несчастной родины, пока она существует...

С этой музыкой вошло в филармонический зал нечто новое, новый мир, редкий гость здесь. Пахнуло Россией, ее глубиной, и не только прошлым, а ее сегодняшним днем, сегодняшним мироощущением. Люди жаждут нового искусства, не того «нового», которым наша музыкальная критика дружно велит восхищаться, а того искусства, которое выражает их самих, которое они безошибочно чувствуют и которое появляется у нас — увы! — так редко. И Вы — эту жажду утоляете! Я же сегодня не чувствую себя таким беспросветно одиноким. Есть — еще душа, которая звучит родным языком. И хоть мысли мои грустные, а жизнь уже почти прожита, но вдруг улыбнулось что-то... <...>

С этим же исполнением в Москве связано еще одно письмо:

В. А. Гаврилин — Т. Грум-Гржимайло. 24.11.1982

<...> Конкретно два сочинения В. Шукшина больше всего повлияли на характер «Перезвонов» — «Я пришел дать вам волю» и «До третьих петухов». Ценю В. Шукшина прежде всего за сугубое внимание к характерам «неблагополучным», за неистовость и неприглаженность чувства, за больную, как рана, совесть, не дающую покоя, и за мужественное недоумение перед неисчерпаемостью человеческой натуры. За нежность к ищущим путникам. Так я слышу Шукшина, и эти свои ощущения постарался передать в «Перезвонах». <...>

По моему замыслу сочинение должно передать душевную жизнь народа через судьбу одного человека — от рождения, через детство и юность, зрелость, к концу. Бесконечная дорога, по которой идут люди, поколение за поколением. Образы дороги, реки, реки жизни — главные в сочинении.

Музыкальных фольклорных цитат в сочинении нет. <...> Русский народный музыкальный и поэтический язык — мой родной от рождения. На нем я говорю легче всего. Для передачи духа сочинений В. Шукшина он представляется мне наиболее органичным <...> [3. 153–154].

Гаврилин впервые услышал часть номеров 12 марта 1983 года на пленуме СК СССР в Таллине. Весь 1983 год Минин тщательно готовился к премьере всего сочинения в Ленинграде.

В. Н. Минин — В. А. Гаврилину. 27.07.1983

Получил Ваши ноты в день своего отъезда в отпуск <...>. Работа с хором после отпуска войдет в самую «горячую» фазу, поэтому мне надо прийти к тому времени (т. е. к 20 августа!) во всеоружии. В связи с этим я бы хотел изложить Вам свои вопросы и соображения. Тезисно!

1. Все мои «приставания» к Вам продиктованы желанием исполнить это сочинение так, чтобы оно явилось *событием*! Именно таковым оно является, и мы должны быть на уровне оного.

2. Задуманная Вами (если я ее правильно понял!) драматургия требует некоторых уточнений, ибо отсюда вытекают мизансцены. Привожу схему (в исполнении будет участвовать еще хор студентов в 16 чел.)¹.

Смерть разбойника. Хор студентов будет петь за *станками* такты 51–68, 76–91.

¹ Приведены схемы размещения групп хора, солистов и хора студентов для номеров «Весело на душе» и «Смерть разбойника». — Все сноски к письму даны редакторами-составителями.

Ерунда, Посиделки, Ту-ри-ри, Вечер и Воскресенье — как номера-воспоминания будут идти в основном на авансцене с частичным использованием 1 ряда станков для *сидящих* женщин в *Посиделках* и 2 ряда для *сидящих* мужчин — в *Посиделках* и *Ту-ри-ри* (басы).

После антракта II отделение.

Воскресенье (полностью или фрагментом — покажет практика), *Скажи, скажи голубчик, Страшенная баба* и *Белы-белы снега* также пойдут на авансцене. Почти у каждого из номеров-воспоминаний будет своя мизансцена. Многие уже придумано. Осталось самое трудное. Но об этом позже.

Молитва и *Матка-река* идут в той же мизансцене, что и *Смерть разбойника*. Ибо кончилось воспоминание, и вернулась реалья. Значит T[enor] solo (ибо он на эшафоте!) должен стоять и *петь* на 3 ряду станков.

Я понимаю, что я вмешиваюсь в Вашу драматургию — где должен петь голос *сверху*, — но прошу Вас, если это возможно (а это делается в интересах действия и доступности зрительского восприятия), разрешить мне *попробовать* вместо solo S[oprano], дать весь этот кусок solo T[enor] (начиная с такта 77 и до конца).

3. Все то, что я знаю в православной музыке, не подходит под статус Вашей «Молитвы».

Почему сопоставление e-moll и E-dur — такты 1–2; 3–4; почему в т[акте] 25 не gis-ais-his, но as-b-c; почему в т. 46 секундовые соотношения, почему в *Молитве* стон разбойника?! Почему активная кварта (т. 51, 60) столь нехарактерная для православной музыки; что за музыка в т. 65?! Чем обосновано прерывание внутреннего тока у S[oprano].I в т. 58?!¹ На все эти «почему» я должен получить ответы, ибо без них невозможно продвижение вперед². Это отпевание героя³ или что-то другое?

4. Обязательно ли пение дуэта в сексту в *Ерунде*, так же как и пение в октаву? Мне кажется, что этот номер скоморошина, острословы, забавляющие «общество», своеобразные Скула и Ерошка⁴. Может быть,

¹ Гаврилин подчеркнул в письме окончание фразы и приписал: «Пропуск (к S. II)».

² На конверте письма Минина Гаврилин сделал выписки из материалов Отдела рукописей Гос. публичной библиотеки (ныне Российская национальная библиотека; к сожалению, не удалось определить номер фонда). Характерный пример выписок: «Единородные сыне — заключит[ельный] раздел <...> квартиры в два этажа». Общий вывод написан сверху: «Все было, плохо еще знаем».

³ Гаврилин подчеркнул слово «отпевание» и приписал: «Внутренняя молитва».

⁴ Персонажи оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» (завершена Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым, 1890).

лучше поручить эти запевы двум мужчинам, для которых характерен раек, балагурщина, исключив совершенно женщин (это, мне думается, было бы ближе к жизненной правде). Тем более что женщинам отдается следующий номер — *Посиделки*. В таком случае т. 6–7 исполнил бы тенор, а т. 8–9 — бас или баритон, или как Вы скажете. Обязательны ли модуляции вверх, а затем вниз¹ (этот прием более подходит для *Воскресенья!!!*) Тем паче, что модуляция вниз не оправдана художественным смыслом² (*простите* мне мою резкость выражений, но при версале письмо бы разбухло до размеров повести, а я *тороплюсь* отправить его Вам). Очень прошу Вас подумать и не отвергать сразу эти соображения.

5. *Страшенная баба* — не знаю, как это решать!!! Подскажите, не могу найти ключ. Мучаюсь, но не могу³.

6. В *Смерти разбойника* мне мешает шепот. Во-первых, он не поддается никаким *dim[induendo]*. Во-вторых, этот прием есть в *Ти-ру-ри*. Буде на то Ваша воля, хорошо бы обойтись без оног⁴.

7. Когда Вы мне пели начало «Весело на душе», Вы спели



Можно ли это зафиксировать в моей партитуре?⁵

8. Не могли бы Вы мне в одном-двух предложениях изложить ИДЕЮ сочинения. С чем должен уйти слушатель. Мне это очень важно! Потому что то, что получилось у меня, тянет за собой ряд предложений, которые я сделал Вам в этом письме.

<...> Еще раз прошу извинить меня за жестокость. Мне нужна истина!

Вы-то сами понимаете, что нет в русской классической литературе аналога этому сочинению ни по содержанию, ни по форме. <...>

¹ Приписка: «Модуляции любые, но обязательно».

² Гаврилин подчеркнул конец фразы и приписал: «Арка с „Воскресеньем“ — конец развлечений».

³ Приписка: «Последняя сказка-притча о борьбе; суд, злость, безнадежность, сомнительная победа над темными силами, надежда и вера».

⁴ Приписка: «Можно».

⁵ Приписка: «Да, но точно все-таки стараться не интонировать. Надо послушать, что получается. Может быть, поискать особый разговорный тембр и динамику».

16 сентября хор исполнил в Москве девять номеров (включая «Дудочки»). В ожидании этого события Свиридов, внимательно следивший за подготовкой премьеры, написал Гаврилину:

Сегодня у меня был Минин и сказал, что <...> назначено исполнение половины (отделение) Ваших «Перезвонов», которые я жду с нетерпением и очень хочу послушать, как хор будет петь. Я уверен, что все будет сделано хорошо, хор — в форме, Минин также производит впечатление «полувоенное», т. е. человека отдохнувшего и готового к творческому напряжению.

Наконец, премьеры — 17 января 1984 года. Перед ней репетиции шли в Ленинграде:

Из дневника Н. Е. Гаврилиной

Два дня до концерта ходили на репетицию.

Удивил Валерия первый номер «Весело на душе». Получился какой-то благополучный, в духе итальянского пения, а не разбойничья вольница.

В «Белы-белы снега» сделана купюра, так как Владимир Николаевич говорит, что пока у него хор не может так спеть, а солиста такого тоже нет.

Вечером Валерий разговаривал с ним по телефону. И он сказал Владимиру Николаевичу:

«Суть этого пения мужского, развалистого (как пели казаки), в том, что каждый вступает где, когда может, т. е. импровизируя, вступают бессистемно, получается раздольное пение.

В „Скажи, скажи голубчик“ — второе проведение очень важно. С точки зрения ученической — это T-D-S-T (тоника-доминанта-субдоминанта-тоника) <...> но здесь происходит ее оживление, нужно придать крови этой гармонии. Я от этого не отрекшваюсь. Здесь нужно в „баю-баю“ перешибить кажущуюся длинноту еще большей длиннотой. Настоящая дре́ма, таять в этом уюте. То есть эту длинноту изъять длиннотой. Опьянить так, чтоб, в конце концов, пусть это будет часть внутри части, зная, что это перелом всего сочинения.

„Весело на душе“ с точки зрения драматургии — этот номер увязывает сочинение в нечто целое. Он должен быть мрачным, жестоким, темп несколько стремительный, а когда широкое детаще, то на каждую восьмую — гимнический. Даже можно пожертвовать словами, но выиграть штрих. Вот я слушал Третьякова — есть грязь, штрих грубоват, а воздействие сильное».

18/1–84 г. Первый звонок В. Н. Минина: «Мы с Наташей поздравляем с успехом, а издержки будут ликвидированы к 12 февраля»¹.

¹ Наташа — Н. Б. Герасимова, солистка Камерного хора и жена Минина; 12 февраля 1984 г. — первое исполнение в Москве.

После премьеры



Афиша премьеры «Перезвонов»
в Ленинграде в Большом зале Филармонии



После премьеры с В. Мининым

Н. Е. Гаврилина — Т. Д. Томашевской. 4.02.1984

<...> Посылаю вам рецензию из «Вечернего Ленинграда» [166], сам автор очень недоволен, т. к. очень многое урезали, но что же поделаешь — такова сов[етская] печать! <...> Минин ждет Валерия в Москве 8–9-го — не знаю, как получится. Хотим, но боюсь уже и говорить утвердительно.

В. Г. Колосова

Впервые я встретила с Гаврилиным на репетиции: Владимир Минин готовил с Камерным хором московскую премьеру «Перезвонов». Пустой полутемный зал и скромно сидящий в нем человек с такой нетипичной для артистической публики внешностью. Минин закончил работу. Музыканты суеились на сцене. А он так и сидел, будто посторонний. Потом мы зашли в мастерскую одного московского художника [Ю. И. Селивёрстова. — АТ], тут же на улице Герцена, где и проговорили весь вечер. <...>



После первого исполнения «Перезвонов» в Москве.
Слева направо — С. Бондарчук, Ю. Селивёрстов, В. Гаврилин,
Г. Свиридов, В. Рубин, А. Золотов, О. Доброхотова.
Публикуется впервые

Вспоминаю глухой ровный гаврилинский голос. Говорил о многом. Ничего о себе. Много — о Василии Шукшине. Есть в судьбах этих двух людей что-то общее. Оба из деревни, разрыв с которой переживали остро. Возвращались туда, на малую родину, припадали душой, оттуда

черпали вдохновение, зная, что там и корень их — человеческий и творческий. <...> Гаврилин никогда не изменял себе, как будто даже и не искал себя, не сомневался — он просто сразу был таким, таким пришел в мир, будто был вылеплен сразу. Будто истина ему уже известна. И его не мучили сомнения, а он лишь мучительно преодолевал то, что было на пути к ней [167].

7 апреля еще одно исполнение — на XX Ленинградской музыкальной весне:

Н. Е. Гаврилина — Т. Д. Томашевской. 8.04.1984

Пишу по свежим впечатлениям — вчера концерт прошел с громадным успехом. Билеты спрашивали уже в метро. Яблоку негде было упасть. Пели здорово, публика принимала все очень горячо. <...>

Наш маэстро в ночь на 7-е «устроил» приступ — это, конечно, не шутки, но длился он час с лишним, дала все лекарства, пришел постепенно в норму, а с утра уже была консультация с врачом по телефону, и перед концертом он приехал, помог очень. Наглотавшись лекарств и поспав немного, отправились в филармонию.

Высидел, и кланялся, и многочисленные рукопожатия выдержал. А потом пешком с ним и с Натой и Яшей¹ отправились домой.

Дорогая Татьяна Дмитриевна, посылаю Вам заметку из «Вечернего Ленинграда» [3. 183–184], и вчера же была статья в центральной «Правде» [168]. А вчера еще по ленинградскому радио была передача о Валерии — 45 мин., очень хорошая. По телевидению шла «Анюта». В общем — день Гаврилина! Хоть бы здоровье у него было теперь — столько нужно еще сделать. Все сроки подпирают. Нервничает от этого еще больше. Но будем надеяться. <...>

Г. В. Свиридов

<...> «Перезвоны» Гаврилина — весьма большое по объему произведение. Это, можно сказать, большая фреска народной жизни, музыкальная фреска. Сочинение это, как и все творчество Гаврилина, народно по своей сути, по своему характеру, музыкальному языку. Гаврилиным схвачена современная народная жизнь в очень разных проявлениях, очень разных чувствах. Эта музыка поражает, пленяет, прежде всего, своей подлинностью, своей глубокой правдивостью. Ей веришь, это в подлинном смысле слова — народное искусство и, одновременно, искусство, которое несет следы большой культуры композитора, большой освоенной им культуры.

¹ Н. Я. и Я. Л. Бутовские.

Гаврилин предстает в этом сочинении как зрелый крупный художник. И мне кажется, выходит с этой музыкой в первый ряд наших композиторов. <...> Произведение Гаврилина является подлинным открытием для нашей музыки, это действительно новое слово <...>¹.

Л. Е. Гаккель

Путь без выбора не извилист, что едва ли означает: предсказуем. <...> Автор «Вечерка», «Второй Немецкой тетради» словно и должен был дать масштабное сочинение, но какое, когда? Хоровая симфония показала гаврилинский масштаб. Обогадилась «Перезвонами» целая ветвь современной русской музыки — не знаю, как ее, ветвь, назвать: может быть, «свиридовской»? Приобрело доводы в свою пользу целое уmonoстроение в нынешней русской художественной культуре — его тоже не определишь в одном слове (менее всего, полагаю, в слове «почвенничество»). Не в дискуссиях, а в крупном сочинении отвечено на вопрос о *национальном* в музыке 80-х годов. Конечно, это личный ответ, всего только личный, хотя и предложен он сильным талантом; плодотворность ответа еще должна открыться в ходе русского музыкального дела [99. 180].

Б. А. Кац

<...> «Перезвоны» (как и многие прежние сочинения В. Гаврилина) продемонстрировали склонность композитора высказываться в определенном смысле «на старый лад». В данном случае эту склонность подтвердила и стилистика словесного текста, составленного В. Гаврилиным и А. Шульгиной с включением фольклорных и древнерусских цитат <...> и частое обращение к архаическим интонациям различного рода обрядовых песнопений, и еще более частое — к не столь древним, но уж никак не молодым интонациям городского (точнее бы сказать «окраинного») фольклора. Вообще о тяге к «старому ладу» хорошо когда-то сказал поэт, которого в реставраторских намерениях не заподозришь. Имею в виду Маяковского:

Не молод лад баллад,
Но если слова болят
И слова говорят
Про то, что болят,
Молодеет и лад баллад.

¹ Из выступления по Ленинградскому телевидению 8 апреля 1984 г. перед показом записи исполнения «Перезвонов», сделанной 17 января.

На лучших страницах музыки В. Гаврилина звуки действительно «болят и говорят про то, что болят», а потому и «старый лад» молодеет, тем более что обращается к нему композитор, очень чутко слышащий сегодняшний день и умеющий придать звучаниям прошлого злободневную заостренность. В «Перезвонах» это сказалось, прежде всего, в «выделке» хоровой ткани — искуснейшей, во многом новаторской. <...>

<...> Звуки здесь «болят и говорят» о России, о русском народе, о русском характере. Говорят звонко, сочно, по театральному броско и вместе с тем проникновенно, призывая филармоническую аудиторию покручиниться над запоздалым раскаянием в «Смерти разбойника», потешиться забавными нескладухами «Посиделок», умилииться благодатной красоте «Вечерней музыки», распахнуть душу навстречу вольному простору «Матки-реки», шутейно испугаться «Страшенной бабы» или призадуматься над тревожно-манящей далью «Дороги». «Болят» же звуки, видимо, потому, что иные — с такой любовью обрисованные — черты России, определившие ее облик в прошлом, стираются в настоящем.

Боль эта старая, хорошо знакомая русской культуре с XVII века до наших дней. Как всякая боль, она благотворна, ибо предупреждает об опасности, в данном случае о той опасности разрыва с народными национальными традициями — этическими, бытовыми, художественными, о которой за последнее время не раз говорила наша литература. <...> Вместе с тем боль может иногда туманить взгляд и вызывать иллюзорное представление о реальности. Боль, рождаемая разногласием прошлого и настоящего, нередко вызывает две характерные иллюзии: во-первых, начинает казаться, что если любовь может продлить жизнь тому, что жизнеспособно, то она может воскресить то, что ушло, повинувшись неумолимому бегу времени; во-вторых, ушедшее начинает представляться не просто ценностью, но высшей и единственной ценностью, абсолютным идеалом. Мне показалось, что замысел «Перезвонов» от иллюзий такого рода не свободен.

<...> И ничто не мешает также заметить, что тонус высокого напряжения, заданный замечательной первой пьесой цикла («Весело на душе») и поддержанный впечатляющей «Смертью разбойника», после вносящих разрядку «Посиделок» уже не восстанавливается. Он мог бы восстановиться в трагической «Молитве», но потрясти душу слушателя композитор поручил в ней словесному тексту и чтецу, его произносящему, а сам словно отошел в сторону. А жаль, потому что после первой пьесы ждешь кульминационного потрясения и, памятуя «Русскую тетрадь», надеешься, что оно будет вызвано музыкальными, а не словесно-театральными средствами.

Впрочем, пора сказать о главном в связи с «Перезвонами»: пока профессионалы спорят, слушатели ликуют — иначе не назовешь то, что

происходило в зале по окончании концерта. Чрезвычайный успех «Перезвонов» <...> закономерен: во-первых, публике предстал не только яркий композиторский талант, но и яркое произведение; во-вторых, достаточно вспомнить, как исчезают с книжных прилавков сборники повестей В. Белова или стихотворения Н. Рубцова, какие очереди выстраиваются на выставки полотен И. Глазунова, чтобы предвидеть успех родственных явлений в музыке; в-третьих, В. Гаврилин предельно точно слышит «звуковой запрос» тех, кого в совокупности именуют массовым слушателем, и откликается на этот запрос с большей готовностью, чем многие другие композиторы, обращающиеся к филармоническим залам. При этом он проигрывает в разнообразии средств высказывания, но выигрывает в силе незамедлительного воздействия на зал. Если бы на композиторских смотрах присуждались специальные премии за контакт с аудиторией, то на концертах «Весны» 1984 года первую премию, думаю, получил бы В. Гаврилин [169. 3].

[Во многом справедливо, но нужно уточнить ряд родственных явлений, категорически удалив из него очереди на выставки И. С. Глазунова как явление качественно иного рода и иного художественного уровня.]

С. П. Залыгин

<...> В музыке В. Гаврилина в одной песне, в одной пьесе, в одном действии я угадываю и Есенина, и протопопу Аввакума, и что-то еще более древнее, языческое. И современное. Но все в произведении естественно и оправданно — каждое слово, каждый жест, каждая нота. Ничего нельзя изъять или заменить. Эта музыка очень отличается от какой-либо другой классической музыки. Ну, например, немецкой. В ней все ясно: вот — тема, вот — ее развитие.

В действе В. Гаврилина никогда не угадаешь, что будет следующим, какая музыкальная фраза, какой прием. Но, услышав это следующее, сразу же узнаешь его и принимаешь. Убеждаешься, что только так и может быть. Что только эта догадка композитора и исполнителей действительна и незаменима. Вот почему сочинение Гаврилина и хор оставили у меня такое впечатление [170. 27].

О. В. Тактакишвили — В. А. Гаврилину. 22.11.1985

Дорогой Валерий Александрович!

<...> Я был глубоко взволнован «Перезвонами» и получил от этого сочинения глубокое душевное удовлетворение.

Как хорошо было в тот вечер!

Сколько новой красоты я услышал!

С нетерпением жду новых встреч с Вашей музыкой, пусть никогда не оскудевают родники, которыми Вы питаетесь.

Крепкого Вам здоровья и светлого духа.

С братской любовью. О. Тактакишвили.

Гаврилин о «Перезвонах» и их исполнении Камерным хором

<...> Это не просто циклическое произведение, здесь есть сюжет, который надо разыгрывать. «Перезвоны» задуманы как театральное представление по типу народной драмы с использованием света, движения. В этом случае весь замысел был бы совершенно ясен публике без объяснений. Разумеется, при филармоническом исполнении — «Перезвоны» поет Московский камерный хор под управлением Владимира Минина — этой театрализации нет [3. 194].

К 15-летию хора Гаврилин написал статью о нем:

<...> Минин — удивительный музыкант. Он не только блистательный хормейстер, владеющий тайной человеческого голоса, виртуозный дирижер, умеющий добиваться совершенного ансамбля, но, и это главное, — подлинный художник, мыслящий проблемно, крупно и в то же время основательно, ощущающий соразмерность пропорций злободневного и непреходящего в самых сложных хоровых партитурах как классической, так и современной музыки. <...> Чувство Родины развито в нем необычайно сильно. Это настоящий русский человек с самыми лучшими свойствами, присущими национальной художественной интеллигенции, в числе которых на одном из важных мест стоит чувство уважения ко всей мировой культуре во всех ее проявлениях. <...>

В. Минин болезненно ощущает всякую фальшь в деле. Во время долгих, мучительных репетиций, когда с трудом найденное отбрасывается как неверное, когда отыскивается, наконец, верное и оно опять оказывается неправильным и все начинается сначала, когда из внимания ни на секунду не уходит ни один звук, ни слог, ни слово, ни фраза целиком, ни выражение лица, глаз, ни поза, когда месяцами нащупывается темп каждой вещи и вновь меняется в связи с темпом других вещей — тогда Минин добивается, чтобы исполняемая музыка вошла в плоть и кровь артистов, по-настоящему стала их верой, надеждой, любовью, а не была бы концертной маской, изображающей эти святые чувства.

Сущность искусства — в правдивости. Если публика почувствует лицемерие артиста — артист погиб. За пятнадцать лет жизни хор с Мининым во главе ни разу не сбился с пути и, преодолевая скалы трудностей, отмели соблазнов, строго шел и идет по фарватеру, делом отстаивая разумное, доброе, вечное и в самом трудном, и в самом легком

не обманывая и не отталкивая слушателей, а напротив, заражая их высокими, благородными чувствами <...>.

<...> Будучи искусством по природе своей братским, хоровое пение пробуждает в людях чувство братства и не дает ему увянуть. Московский камерный хор в исключительной степени обладает этим умением. Искусство его так заразительно, что каждому слушателю думается — поет его собственная душа. Так рождается еще одна гармония — гармония артистов и слушателей. В этом смысле сила воздействия камерного хора совершенно уникальна, а сам Минин может быть сопоставлен лишь с Е. А. Мравинским — и по возвышающей слушателя власти, и по способности ответить на болезненную, жгучую потребность дня, не отрываясь от постоянного и вечного <...>.

Нравственная сила против нравственной неполноценности, сдержанность против распущенности, целомудрие против похабщины, ясность чувства и мысли против звукового «балдения», братство против эгоистического самоутверждения, собранность и стройность против расслабленности, опора на сильнейшие стороны человеческой натуры вопреки всем, кто идет к славе, опираясь на стороны слабейшие, — такова суть деятельности Московского камерного хора и его руководителя, таково их кредо, таков смысл их творчества. Значение этого коллектива давно вышло за рамки чисто музыкальной жизни и стало крупным явлением нравственной, духовной жизни нашего общества [3. 297–301].

Вскоре пришло письмо:

В. Н. Минин — В. А. Гаврилину. 11.5.1987

Дорогой Валерий Александрович!

О такой оценке, какую Вы дали мне всенародно, не может даже мечтать хоровик.

Такая статья выше любых почетных званий. Не потому, что они девальвированы, а потому, что каждое слово увесисто и емко. Я понимаю, что мне еще надо расти, чтобы соответствовать сказанному Вами. Но это замечательно, ибо есть кусок сена на конце дышла, за которым надо тянуться.

А какая глубина в постановке проблем, стоящих перед искусством.

Я не вижу никого (кроме Юрия Васильевича¹), кто мог бы так глубоко, а главное, так заинтересованно, мыслить о русском искусстве, о его назначении в жизни людей, о его судьбах.

Примите, дорогой Валерий Александрович, мою благодарность, земной поклон и дай Вам Бог доброго здоровья.

Обнимаю Вас Ваш В. Минин

¹ Г. В. Свиридов.

Записи

АТ. На моей совести, правда, весьма косвенным образом, лежит грех урезания (в записи) последней «Дудочки». Как я узнал много позже, В. А. Гаврилин, обсуждая эту тему с В. Н. Мининым, поинтересовался, как отнестся к такой версии Тевосян. Тот сказал, что я одобрил, хотя, на самом деле, моим мнением никто не интересовался и со мной никто не советовался...

Долгожданная запись состоялась в 87-м на фирме «Мелодия», год спустя появился двойной альбом. Вслед за этим «Перезвоны», за исключением отдельных шлягерных номеров, совсем исчезли из афиш. И вот в середине 90-х — запись с новыми солистами.

В. Н. Минин — В. А. Гаврилину. 13.7.1995

Дорогой Валерий Александрович!

С момента показа Вами «Перезвонов» минуло 13 лет. Все эти годы я терпеливо ждал обещанного. Увы! Видимо, какие-то, не очень добрые по отношению к Вам и ко мне, силы отговаривают Вас. Ну что ж. Значит — не судьба. Тем не менее я счастлив, что судьба свела меня с Вами, и все эти годы мы исполняли «Перезвоны» фрагментарно или полностью. И теперь, в итоге, как мне кажется, лучше поняв драматургию сочинения, мы сделали новую их запись. Не буду рассказывать об организационных и кадровых трудностях подобной записи. Об этом в аннотации к диску не напишешь. Это Рассея!

Посылаю Вам черновую запись (в CD акустически это будет иначе). Все мы записали в том виде, в котором вы слышали в концертах. Скажу только о двух моих грехах.

1. С *Вашего* разрешения я придумал на вокализе несколько фраз, взяв за основу песню «Черный ворон».

2. Сократил протяженность дудочки, исходя из отсутствия *непосредственного* контакта с исполнителем.

Одну ошибку обнаружил уже после монтировки — чтец сказал «сохрани» вместо «сотвори».

Слушая эту запись ушами слушателя, а не композитора, я призываю Вас *сделать все*, чтобы это Ваше детище услышал МИР.

Сердечно обнимаю Вас Ваш В. Минин¹.

¹ Компакт-диск был выпущен только в 2001 г.

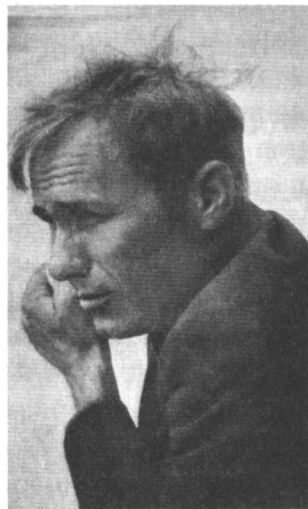
«По прочтении Шукшина»¹

*Незримые золотые колокольчики
высоко и тонко вызванивали прозрач-
ную музыку жизни.*

В. М. Шукшин [172. 202]

Бывают темы, которых ждешь, к которым готовишься, о которых постоянно думаешь, но когда наступает долгожданная встреча, прикасаешься к ним с душевным трепетом и волнением. Слишком о многом хочется сказать, слишком многое сплелось в один тугой узел. К тому же общительность и доступность сочинения, его удивительная целомудренность, казалось бы, заведомо отторгают от себя привычные музыковедческие разборы. Хочется, не разрушив, донести до читателя неповторимую интонацию самой музыки.

«Перезвоны» Валерия Гаврилина принадлежат к тем немногочисленным явлениям искусства, которые при первом же знакомстве завораживают спокойно льющим внутренним светом, покоряющей искренностью и свежестью образов. С радостным волнением прозреваешь в них черты чего-то близкого, родного, что как будто забылось, но теперь неожиданно всплыло из глубин памяти. При внешней безыскусности и простоте оно таит подлинную духовность и глубину. Из пестрой мозаики картин, как из отдельных голосов, складывается грандиозная многоплановая фреска. Здесь и «массовые сцены» с элементами хорового театра, и театральные монологи, и сольные вокальные номера, дуэты и трио с хором, хоры а саррелла и в сопровождении инструментального ансамбля, и одинокая, как тоскующая человеческая душа, дудочка. И это не случайно. Ведь композитор шел не от готовых жанровых



В. Шукшин

¹ [171. 238–255] Перенеся текст в компьютер, АТ сделал приписку: «Может быть, сделать небольшую ретушь», — но осуществить это не успел. — Прим. ред.-сост.

канонов, но от возникшего перед его мысленным взором и слухом грандиозного образа. Так и восприняла его широкая аудитория. <...>

<...> Особую прелесть и свежесть сочинению придали зазвучавшие в нем частушки, прибаутки, считалки — пронзительный своей первозданностью праздничный мир детской игры и народной смеховой культуры, а рядом — боль, горе, вечные поиски добра и справедливости. Родив нестерпимо мучительную и неодолимую, у последней черты, жажду жизни и света, они прорвались, наконец, в страшном, во всю вселенную, нечеловеческом вопле — как будто возникнув из-под земли и достигнув самого неба, могучей волной выплеснулся он в ошеломляющем своей первозданной, языческой силой хоре «Матка-река! Не гаси свечу» (№ 12)¹. Так, за причудливой игрой слов и звуков, веселых скоморошин и по-детски непосредственных «перевертышей», постепенно открылся истинный смысл и масштаб сочинения — не сами слова и звуки, не их прихотливое кружево и озорная игра, не отдельные колоритные сценки, но величественность мироздания, сопряжение в нем разных начал, непреходящие ценности жизни — вот его суть, его прочная основа. <...>

Сам подзаголовок «По прочтении» невольно вызывает в памяти симфонию «По прочтении Данте» Листа и кантату «По прочтении псалма» Танеева. Общее в них — высокий философский строй «жанра», осмысление вечных проблем бытия. Особенное — в обращении Гаврилина к писателю-современнику, в чем выразилась дань благодарности художнику, творчество которого «дает большую моральную поддержку». Между двумя половинами подзаголовка возникает гигантское смысловое напряжение. Имя Шукшина вслед за высоким слогом «по прочтении» освещается новым светом, ибо композитор читает Шукшина как исследователя человеческих нравственных ценностей, философа, для которого, по его собственному признанию, «нравственность есть Правда». И в этой своей устремленности

¹ В «Перезвонах» тринадцать номеров: № 1. «Весело на душе», № 2. «Смерть разбойника», № 3. «Ерунда», № 4. «Посиделки», № 5. «Ти-ри-ри», № 6. «Воскресенье», № 7. «Вечерняя музыка», № 8. «Скажи, скажи, голубчик», № 9. «Страшенная баба», № 10. «Белы-белы снега», № 11. «Молитва», № 12. «Матка-река», № 13. «Дорога» и семь интерлюдий «Дудочка» после № 2, 3, 4, 5, 6, 7, 12.

к правде, к постижению вечных вопросов бытия Шукшин выступает как наследник исконно русской традиции. «Древнерусскую литературу, — пишет Д. Лихачев, — можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета. Этот сюжет — мировая история, а эта тема — смысл человеческой жизни. Литература стремится рассказать не о придуманном, а о реальном...» [173. 9, 11] Зрелого Шукшина, как и древнерусского книжника, волнуют история, судьба России, а потому творчество его также знает, перефразируя Д. Лихачева, один главный сюжет и одну главную тему. Этот сюжет — русский национальный характер на разных этапах истории народа; эта тема — «смысл человеческой жизни», вечная борьба добра и зла, размышление о том, как надо жить и как надо умирать. Известны слова, записанные Шукшиным незадолго до его кончины. Это — жизненное сгедо художника: «Не теряй свои нравственные ценности, где бы ты ни оказался... Русский народ за свою историю отобрал, сохранил, возвел в степень уважения такие человеческие качества, которые не подлежат пересмотру: человечность, трудолюбие, совесть, доброту... Мы из всех исторических катастроф вынесли и сохранили в чистоте великий русский язык... Уверуй, что все было не зря: наши песни, наши сказки, наши неимоверной тяжести победы, наши страдания — не отдай всего этого за понюх табаку... Мы умели жить. Помни это. Будь человеком» [174. 219–220]¹. С ними перекликаются и слова В. Гаврилина: «Мне хочется, — говорил он о „Перезвонах“, — раскрыть слушателям сокровищницу житейской мудрости, заключенной в произведениях народного творчества, привлечь внимание к таким важным моральным категориям, как верность, долг, совесть, честность и неподкупность... Верю, что о самом сложном и серьезном можно говорить просто и понятно, без упрощений» [175]. Именно этот сокровенный смысл, помноженный на изобретательность фантазии и искренность высказывания художника, раскрылся в «Перезвонах» и вызвал в жаждущих сердцах слушателей живой отклик. <...>

¹ Далее ссылки на страницы этой книги даются в тексте статьи.

Художественное исследование мира человеческой души в «Перезвонах», как и в некоторых других произведениях В. Гаврилина, тяготеет к ретроспективной драматургии. Начинается действие с высшей, итоговой точки («Весело на душе», «Смерть разбойника»). Уже в этих первых двух частях слух завораживает непредсказуемость переходов от одного эпизода к другому, а центр внимания постепенно переносится на пристальное постижение сущности эпизодов. Причем сюжет либо отходит на второй план, либо исчезает вовсе, что созвучно высказанному в последние годы Шукшиным: «Неодобрительно отношусь к сюжету... лично я старался рассказать про душу, а не про внешнюю биографию, внешние события» (о кинофильме «Печки-лавочки». С. 99). И даже в тех случаях, когда определенная сюжетная линия и сюжетные связи между номерами все же остаются, не они составляют главное. Теперь уже не симфонизм как последовательно-драматургическое развитие материала, но «анфиладный принцип» древнерусской литературы, когда масштабная форма образуется присоединением отдельных законченных частей-произведений, затем сливающихся в «общий эпос», определяет пафос драматургии и композиции целого. Не изобретение остросюжетных хоров или необычных языковых средств, но устремленность к *правде жизни*, вживание в нее, познание, постижение ее сути, желание передать тончайшие оттенки и вибрации смыслов и движений, открытых в Книге Жизни, становится руководящей идеей творчества.

Такую вот разломанную посередине Книгу Жизни и ставит перед нами В. Гаврилин в контрастной двухчастной композиции «Перезвон». Обрамляющие номера — «Весело на душе» и «Дорога» — подобны потемневшему переплету или заставке, где множество причудливых картин, эмблем и виньеток. Здесь еще царствует хаос мироздания. Отдельная человеческая жизнь, как и потемневшая от времени Книга, еще не отделена от предшествующих и последующих, от многих других жизней. Однако уже положены ее пределы: Небо и Земля, Жизнь и Смерть, Добро и Зло. Между ними тянется Дорога. Следуя авторской интерпретации этого образа, человечество «вступает на путь жизни и идет по нему упрямо, с верой, с грехом,

и каждого человека ожидает конец, но люди продолжают идти, дорога эта вечная, тяжкая, но почему-то необходимая»¹.

Главный сюжет — притча о смерти благородного разбойника — начнется с конца, на пороге смерти героя. По признанию В. Гаврилина, «Перезвоны» создавались под большим впечатлением от «Севастопольских рассказов» Л. Н. Толстого. В одном из них Толстой описывает солдата, погибающего во время атаки. В последние секунды он вспоминает всю жизнь [3. 193–194]. Мотив возвращения в памяти к детству, отчему дому довольно часто звучит и в прозе Шукшина. В «Слове о „малой родине“» он пишет: «Когда буду помирать, если буду в сознании, в последний момент успею подумать о матери, о детях и о родине, которая живет во мне. Дороже у меня ничего нет» (С. 66). Так же, как и Шукшин, мог сказать о себе лирический герой «Перезвонов» в последний час своей жизни.

А жизнь эта проста, как глядящее вдаль на заходящее солнце окошко крестьянской избы, как распахнутые с восходом и притворенные с закатом две его схожие и различные половинки. Как начала и концы этой жизни, как две равные створки перекликаются симметричные фрагменты «Перезвонов» («Смерть разбойника» и «Маткарека»). Здесь сходятся воедино высшая трагическая красота жизни и гармония композиции. Просты и еле приметны, как в куплетах народной песни, ненарочитые изменения звучащих в них слов: «С неба глянет солнце, сядет матушка за оконцем» (№ 2) — «В небе гаснет солнце, скрылась матушка за оконцем» (№ 8); «С неба спущено письмо, не прочитано оно, а когда прочтется, в небе матушка улыбнется» (№ 2) — «С неба спущено письмо, распечатано оно, никем не прочтется, к божьим ангелам возвернется» (№ 8). Гаврилин приходит здесь к шукшинскому «смещению акцентов» — «главное (главную мысль, радость, боль, сострадание) — не акцентировать, давать вровень с неглавным» (С. 252). Жизнь начата и кончена, и вся мудрость ее уложилась в сделанное людям добро, посаженное дерево,

¹ Поиск источника этого высказывания Гаврилина в его книгах и в Архиве не дал результата. Можно предположить, что АТ записал его во время теле- или радиопередачи, запись которой мы не имеем. — *Прим. ред.-сост.*

спетую песню, в немудреные поговорки, пословицы, считалки — одну притчу о жизни благородного разбойника.

И в музыке Гаврилина все, казалось бы, так же просто, как могло быть в крестьянской жизни, но в профессиональном искусстве стало возможным после открытий Мусоргского, Стравинского, Свиридова, в литературе — после «деревенской прозы», после нелукавых перед собой прозрений Шукшина.

Но судьба героя не просто жизнь и смерть где-нибудь в глухом тихом углу, но жизнь и смерть *на дороге*, в самой ее круговерти. С этого и начинается сама притча: «Ой, да схороните меня, братцы-разбойнички, да между трех дорог, в перекресточке». Отсюда и лежащая на всем печать первозданного хаоса и многоликости. Поэтому так и напоминает разломанную надвое Книгу композиция «Перезвонов». В первой половине (№ 2–6) — Начало, Свет, Утро, Весна, Детство, Праздник; во второй (№ 7–13) — Ночь, Тьма, Зима, Старость, Смерть. Столь же контрастен и образ лирического героя — доброго заступничка и разбойника, странного шукшинского «чудика», «дурачка» и крепкого мужика, грубого и нежного одновременно. Таковы и два его лика, два его голоса — тенор и бас (чтец), возвышенный и приземленный, детский и взрослый, певучий и говорящий — полетный голос мечты и тяжелого мудрого знания. Есть у них и «общий знаменатель» — их «общая душа». Это — «дудочка». Ее негромкая песня-разговор, песня-плач печальна и проникновенна. Она как будто все время силится, но не может вырваться из своего бессловесного плена. Только в начале второй половины «Перезвонов» («Вечерняя музыка») мы узнаем слова ее песни. Это — слова Матери. Они то ли сопровождают человека через всю его жизнь, то ли как слабеющий голос пунктиром намечают разорванные отдельными картинами-воспоминаниями последние ее мгновенья. В любом случае это — лейтмотив размышлений, воспоминаний человека:

Скажи, скажи, голубчик, скажи, кудрявый чубчик, что ты поешь?

Скажи, скажи, голубчик, скажи, кудрявый чубчик, где ты живешь?

Скажи, скажи, голубчик, скажи, кудрявый чубчик, что не заснешь?

Трижды звучит «Дудочка» (после № 2, 4, 12), вспоминая-предвосхищая три вопроса. На три главных вопроса и пытается ответить

человек на пороге смерти, предъявляя как единственную свою драгоценность и оправдание всю прожитую им жизнь.

Родина, Душа и Совесть — главные источники красоты, правды и добра, три главные нити, связывающие человека с его народом. Будь герой «Перезвонов» писателем, он, верно, сказал бы: «Всю жизнь мою несу родину в душе, люблю ее, жив ею, она придает мне силы, когда случается трудно и горько. Красота ее, ясность ее поднебесная редкая на земле... Дело, наверное, в том, что дает родина — каждому из нас — в дорогу... Я запомнил образ жизни русского крестьянства, нравственный уклад этой жизни, более того, у меня с годами окрепло убеждение, что он, этот уклад, прекрасен, начиная с языка, с жилья» (С. 66–67).

Олицетворением этой красоты становится для человека его самая «малая родина», его Мать. Она незримо сопровождает его через всю жизнь, через все его «перезвоны». Образ ее предельно обобщен и для каждого конкретен. Он мельчайшее звено и символ связи человека с народом, родиной и природой. Различны и едины лики Матери в «Перезвонах», ведь един и корень («род»), объединяющий три эти слова. Первый лик — «Мать-небесная», воплощение света и доброты, той реальной земной веры, что ведет и хранит человека в его нелегком пути (№ 2, 12). Второй лик — реальная мать в беседе с сыном («Вечерняя музыка»). Как в жутком сне этому образу противопоставлен агрессивный образ Страшенной бабы (№ 9) со сворой нечистой силы. И хотя в этом номере борьба добра и зла (в отличие, скажем, от исповедальной «Молитвы») постепенно переводится в сказочно-юмористический план и уподобляется детской игре, Страшенная баба запечатлевается в нашей памяти не просто как Баба-Яга из старинных сказок и отнюдь не как добрая чудаковатая старушка в современных ее интерпретациях, но как обобщенный образ зла наступательного, человеконенавистной воительницы. По-видимому, отнюдь не случайно здесь возникают отчетливые аллюзии «Полета валькирий» Вагнера.

Третий лик — стихийная и могучая «Матка-река», передающая из поколения в поколение негасимый «свет жизни» (А. Платонов). И над всем царит великий охранительный дух материнства. Вспомним и

дудочку, которая рождена природой, сотворена человеком и звучит голосом матери. Теперь она — совестливая, добрая, поющая душа сына.

Так кто же этот лирический герой «Перезвонов», соединивший в себе столь контрастные свойства? В нем, по признанию В. Гаврилина, «...перемешалось впечатление от творчества Шукшина с тем, что я знаю о живой личности писателя, этом могучем русском характере, от моих бесед с М. Ульяновым о том, что такое народный герой и как складывается взаимоотношение между героем и народом»¹.

Попробуем разобраться в сказанном. Как известно, в основу «Перезвонов» легли мотивы двух поздних, но, казалось бы, совершенно различных произведений Шукшина — исторического киноромана «Я пришел дать вам волю» и повести «До третьих петухов» с подзаголовком «Сказка про Ивана-дурака, как он ходил за тридевять земель набираться ума-разума». От первого — сложный, противоречивый характер — одновременно сильный и нежный. О нем в романе: «Весь он, крутой, гордый, даже самонадеянный, несговорчивый, порой жестокий, — в таком-то жила в нем мягкая, добрая душа, которая могла жалеть и страдать» [176. 17]. От второго — Иван-дурак, его дудочка, крики петуха, страшная Баба-Яга. Но действительно ли так уж и различны они? Ведь, во-первых, очевидно, что это не столько разные типы, но скорее разные возрасты души человеческой, разные ее ипостаси. Во-вторых, и в том и в другом неистребимо живет столь любимая писателем идея Праздника [См.: 131. 118]. В-третьих, оба они народны. Народность характера и судьбы Разина не требует комментариев, но и все «чудики» Шукшина ассоциируются с коренным, истари идущим типом «дурака» из балагана, сказок, райка, а Иван-дурак из повести — прямой их наследник. Да и сам Разин у Шукшина — «такого дурака иногда валял». Главное же в том, как сам писатель воспринимал своих «дурачков»: «Есть на Руси еще один тип человека, в котором время, правда времени, вопиет так же неистово, как в гении, так же нетерпеливо, как в талантливом, так же потаенно и неистребимо, как в мыслящем и умном... Человек этот — дурачок, в котором наиболее выразительно живет его время» (С. 54).

¹ Источник цитаты не обнаружен. См. сноску на с. 373. — Прим. ред.-сост.

«Перезвоны» как хоровое действо — тема самостоятельная, но есть в ней один аспект, имеющий непосредственное отношение к нашему разговору. Связан он с общим для Шукшина и Гаврилина умением средствами одного только своего искусства вызывать в воображении читателей и слушателей всю полноту переживания действительности. Идущее от полноты и правды жизни, оно, апеллируя к памяти слушателей, как бы вновь возвращает их к этой правде и полноте.

«У Шукшина описания почти отсутствуют, даже портретные; так, бросит одну деталь, но речь персонажа так выразительна, что человек живет и виден. И суть... в каком-то волшебстве диалога — люди обмениваются малозначительными фразами... а за фразами, скорее словами, видишь человека, характер» [177. 254]. В связи с этим исследователи пишут о созданной им своеобразной «словесно-зрелищной форме». Перефразируя сказанное о Шукшине, можно отметить, что в сочинениях Гаврилина «словесно и музыкально выраженная часть» — это только верхняя, выступающая часть айсберга. Большая — в неизведанных пучинах человеческой памяти, которая, действуя подобно изменяющемуся фокусу объектива, непрестанно смыкает и раслаивает близкие и дальние, верхние красочные и внутренние сущностные сферы. Отдельное проникается всеобщим, временное — вечным, конкретное — символичным. Вот почему мы назвали «Перезвоны» Гаврилина притчей, которая, по определению Д. Лихачева, есть «как бы образная формулировка законов истории». В ее пространстве «Воскресенье», «Вечерняя музыка» и «Белы-белы снега» уже не хронологические подробности бытописательного сюжета, но, как и в природе, глобальные вехи человеческого бытия. Пламя свечи как свет жизни (№ 12), отраженное зеркалами веков, мерцающая и теплая, вбирает символику языческих погребальных обрядов, образность Ипатьевской летописи и «Анны Карениной». Пень петуха (№ 9, 12), проклянувшееся, по-видимому, из повести Шукшина, из лукавой выходки, звукоподражательной «ерунды», возвышается до библейски-евангельских и русских сказочных параллелей. Вырезанная из тростника и одухотворенная человеческим дыханием дудочка (после № 2, 4, 12) говорит и думает по-людски, но помнит

шуршанье ветра и посвист птиц, голоса сказок и сметливые пальцы Ивана-дурака. Многочисленные в сочинении звоны колоколов, курантов и колокольчиков знают историю страны и «звонкие судьбы», праздники и войны, Дорогу и Дом, высокую колокольню, изгнание, лишение языка, вершины русской художественной и публицистической литературы, искусства, музыки.

Рядом с этими символами реалий повседневной жизни — ярмарка, площадь, околица и деревенская изба, пластический жест танца и изысканный орнамент народного костюма — они тоже хранятся в памяти человека.

Об особой зримости музыкальных образов В. Гаврилина критика писала неоднократно. Не раз цитировались и авторские слова: «Когда я пишу, я представляю людей, картины» [42. 38]. Сказанное в полной мере относится и к «Перезвонам». Вспомним, сочинение написано для Московского камерного хора и посвящено художественному руководителю коллектива В. Минину. В «Перезвонах» реализовалась мечта композитора: «Где-то, в перспективе, чудится хор-театр, рождение новых жанров и форм хорового музицирования» [3. 152]. Элементы хорового театра (изменения расстановки хора, его функций и т. д.) занимают в сочинении заметное место. Хотя склонность к театрализации видится скорее не во внешних моментах, а в самом музыкальном языке В. Гаврилина, его удивительной способности с помощью незамысловатых интонаций, бытовых жанров (частушка «под язык», припевки, вальс, кадрили и т. д.), то есть на основе повседневной музыкальной речи, подниматься до обобщений огромной силы и одновременно достигать тонкого психологизма. В этом отношении наш современник выступает как достойный наследник Шуберта и Малера, Чехова и Шукшина. В то же время сама опора на жанр моментально включает многообразный, и не только музыкальный, жизненный опыт слушателей, в том числе и их зрительные ассоциации.

Именно поэтому можно говорить о наличии в «Перезвонах» адекватной жанру хоровой симфонии-действия «словесно-музыкально-зрелищной» или иногда «музыкально-зрелищной формы». Вырастает она не из механического сцепления различных жанров, но коренит-

ся в поэтике самого сочинения. И здесь в музыке Гаврилин достигает того же эффекта, что и Шукшин в слове. Поэтому театральность «Перезвонов» отнюдь не внешняя — перестановки хора, пространственные эффекты, включение зала как «пространства соучастия», «описание» героев и места действия, но внутренняя, обусловленная многослойностью драматургии, диалогичностью музыкальной речи. В ней отчетливо различимы: авторская интонация, речь героя и враждебных ему сил, его воспоминания и размышления, отдельные проникающие в партитуру звуки самой жизни. Сложность возникающих при этом исполнительских задач и их близость эстетике Московского камерного хора — очевидны¹.

Остановимся на трех внешне непритязательных номерах первой части «Перезвонов». В «Посиделках» бесконечно, как веретено, вьется ниточка *ostinato* альтов, чем-то напоминающее знаменитую «Маргариту за прялкой». На его фоне девушки поют частушку о разлуке, об измене милого:

С неба звездочка упала,
И другая упадет.
По сватам уехал дропечка,
А может, дура попадет.

Все как в жизни — небо, звездочка, а рядом — земные страдания, ласковое «дроля» и уничижительное «дура». В паузы между куплетами подают свои реплики сердечные тенора. Казалось бы — чисто жанровая зарисовка. Материал, из которого она соткана, прост и непритязателен, но сколь красочна, многопланова и, несмотря на невеселый сюжет, добра и ласкова ее интонация. Что это — внутреннее состояние героев или отношение к ним композитора? А может быть, ностальгия по безвозвратно утраченной прекрасной народной традиции? Как у Шукшина: «К концу войны... вечёрки стали разгонять... Что-то убили с вечёрками... Зря покалечили народное творчество

¹ Напомним, прежде всего, об ориентации коллектива на раскрытие игрового начала, где слово не только звук и фонема, но стоящие за ним образы мира, характеры, подтекст. Оно наделено здесь внутренним напряжением, оно — диалогично. Как в исконно народной манере, оно целомудренно и сокрыто. Поэтому происходящее на сцене уже не столько исполнение «на показ», но обнаружение живущего своей сокровенной жизнью, богатого внутреннего мира человека.

в этом деле. Обычай не придумашь, это невозможно» (С. 36). Отсюда и многозначность этой внешне незамысловатой сценки, где одновременно и светлое воспоминание лирического героя, и внутреннее состояние поющих, и столь тривиальный сюжет частушки, и просторечивые характеристики покинутой, но не теряющей собственного достоинства и юмора девушки, и ее вероломного, но все же любимого «дролечки», и отношение к ним автора, как бы говорящего слушателям: «Смотрите, как это прекрасно». И действительно, все это видишь, хотя на сцене почти ничего не происходит, разве что девушки сидят полукругом в центре сцены, а не стоят по хоровым партиям, как это принято в концерте. Все вместе и создает словесно-музыкально-зрелищную форму.

Не менее ярки и картинны, хотя и практически бессловесны, две следующие сценки. В «Ти-ри-ри» разыгрывается большой «кинематографический» эпизод. Молодежь собирается на танцы. Поочередное вступление голосов, подобно камере, выхватывает крупным планом отдельные группы «действующих» лиц. Вот, молодежато шаркая по полу, появляются басы. Порученная им единственная в этом номере и многократно повторенная фраза: «Туды, сюды, сюды, туды. Туды, сюды, сюды, отсюды» рисует одновременно и неприступность, и походку, и «глубокомысленность» героев. На их фоне выступают лирически-нежные тенора. Как натянутые струны или серебристые колокольчики, подают свои реплики нетерпеливо ожидающие приглашения на танец девушки — сопрано. Последними в кадр попадают оставшиеся в своем углу обиженные альты. Затем суматоха, сплетни, пересуды. И вновь, как ни в чем не бывало, реплика басов: «Туды, сюды, сюды, туды». Не выходя за рамки простой танцевальной фактуры, композитор каждую партию наделяет яркой индивидуальной мелодико-пластической характеристикой. Можно даже говорить о наличии контрастной полифонии, но понятой не в традиционной музыкальной, а в «музыкально-зрелищной» форме. Ритмомелодическая формула жанра подобна «словесным клише» (Г. Белая) у Шукшина, где она является одновременно и самой характеристикой, и фоном, сквозь который как примета живых людей проступает «осердеченная» лексика.

И вот, наконец, «Вечерняя музыка». Она возникает после «Ду-дочки» как воспоминание героя. Композитор воссоздает реальную и одновременно загадочную, поэтичную картину. Удивительный мир вечерних сумерек, чуть скрадывающих очертания окружающих предметов, — с ожиданием, истомой, неясными возникающими и исчезающими мотивами, с доносящимся издалека то ли шепотом леса, то ли пением русалок. Что-то слышится в этой звучащей тишине томительное и певучее, что-то незаметно отрывает тебя от земли, но нет этому названия и нет слов, чтобы выразить эту внезапно открывшуюся сердцу красоту. Интонации здесь довольно просты — страдания, заклички, лирический романс, но, как и очертания предметов в вечерних сумерках, как кроны деревьев в ложбинах, то явственно проступающие, то вновь растворяющиеся в густом тумане, — поданы они сквозь волшеббно-неуловимый флёр хорового звучания, окутаны прозрачно-сладким и прохладно-густым вечерним воздухом. Как будто именно об этом в романе Шукшина «Я пришел дать вам волю»: «И вспомнилась почему-то другая ночь, далекая-далекая. Тоже было начало осени... И тоже было тепло... <...> Солнышко село, и темень прилегла на воду. Не хотелось идти домой. Сидели, слушали тишину. И наступил, видно, тот редкий, тоже и дорогой дар юности, который однажды переживают все в счастливую пору: сердце как-то вдруг сладко замрет, и некий беспричинный восторг захочет поднять зеленого еще человечка в полный рост, и человек ясно поймет: я есть в этом мире!» [176. 57–58]

Осознание этого самого великого человеческого открытия красной нитью проходит сквозь все сочинение. Что же такое эти многозначные и переливчатые «Перезвоны», само название которых наполнено столь многими смысловыми обертонами? «Перезвоны», и на это обращала внимание в первую очередь критика, ведут свою родословную от древней традиции колокольности в русской культуре и музыке. Ведь колокола, куранты, набаты, колокольчики и даже музыкальные табакерки — звучащие быт и бытие, измеренное время, Музыка, празднично-буднично-трагическая симфония народной жизни.

Далеко окрест неся по Руси колокольный звон. Весну и Осень, Спас и Благовест, Вечерни и Утрени, войны и перемирия, голод и

наводнения возвещал людям вещей голос колоколов. В светлые праздники он радовал душу красотой малиновых звонов, в мрачные — обжигал ее леденящим предчувствием. Именно такие колокола обрамляют роман «Я пришел дать вам волю». «Тяжко бухали по морозцу стылые колокола. Вздрагивала, качалась тишина; пугались воробы на дорогах. Над полями белыми, над сугробами плыли торжественные скорбные звуки, ниспосланные людям людьми же... Над холмами терпеливыми, над жильем гудела литая медная музыка, столь же прекрасная, тревожная, сколь и привычная» [176. 7]. И в финале: «Гулко, зевласто охнул колокол... Еще и еще били в большой колокол. И зык его — густой, тяжкий — низко плыл над головами людей...» [176. 398]. Всякий, слышавший эти звуки, замирал, отрешался от обыденных забот, ибо звук колокола — это знак События, которое, расщепившись на множество близких и далеких звонов, превращалось затем в одно общее коллективное «со-бытие».

Другие смачно-бренькающие перезвоны, как дойные коровы, привязаны к крестьянскому дому. Они обозначают ту часть земли, где на всю жизнь запомнился вкус парного молока и душно-сытной краюхи хлеба, «особый, в высшей степени дорогой мир» (В. Шукшин) детства, где все сливается в теплое, родное, материнское. Здесь, радуя и пугая, наравне с солнцем и тишиной, рождаются и живут сказки и присказки, усвоенные на всю жизнь заветы доброты, честности и скромности. Мир этот дарит ощущение праздника и радости. О нем тоскуешь всю жизнь, к нему безнадежно стремишься через все испытания. Отсюда берет начало дорога вдаль, в будущее, которое незаметно становится прошлым и, как вся прошедшая жизнь, умещается в одной короткой, как выдох, мудрости-поговорке. Из светлого края детства струит свои вечные воды Река Жизни.

С Дорогой связан другой перезвон. Мечется по земле чья-то неспокойная судьба, летят весточки-звоны. Колокольчик под дугой в этой всеобщей симфонии жизни отмечает движение отдельного человека.

И все эти перезвоны — знаки Событий, Дома, Дороги — то сливаются в один грандиозный символический звон несущейся вдаль Птицы-Тройки, то вновь рассыпаются в отдельных звуках. У каждой

судьбы свой голос, свой «звон». Один слышен далеко, другой гаснет, не успев родиться. Но есть судьбы, голос-колокол которых остается навечно в истории страны, народа, впитывает многие другие звоны.

С «Перезвонами» ассоциируются и вехи человеческой жизни: звоны свадебные, погребальные (вспоминаются «Колокола» Рахманинова). Авторская ориентация на жизнь, на образцы устного народного творчества, а не на профессиональную письменную традицию — также, образно говоря, «перезвоны», особенно если вспомнить формулу Тредиаковского: «Писать по звону (звуку), а не по букве»¹.

В самом названии симфонии-действия резонируют множественность, продолжительность, гармония, а тем самым звуковой символ человеческой отзывчивости, со-чувствия, со-гласия, со-единения — синоним традиционного для самых глубинных проявлений национальной культуры коллективного хорового начала.

Есть, наконец, и грань, где название — «Перезвоны» — сходится с подзаголовком — «по прочтении», — где «перезвоны» акцентируют преемственность. Особенно очевидно это в философски возвышенной «Молитве». Здесь царство отрешенной от бренного мира возвышенной духовности. Она словесно, жанрово, исполнительски контрастирует и с предшествующими, и с последующими номерами сосредоточенностью мысли и господством сказанного Слова. Неожиданно здесь включение текста из «Поучения» Владимира Мономаха: «Зачем печалишься, душа моя? Зачем смущаешь меня?» Как объяснить столь неожиданную, на первый взгляд, вставку? По-видимому, для этого необходимо вспомнить, что, согласно традиции древнерусской литературы, мысли самого автора соседствуют в ней с цитатами из древних книг, описание событий — с моментами автобиографическими, размышления о высоком и божественном — с наставлением малым детям. «Поучение» Владимира Мономаха возникло по прочтении Псалма. «По прочтении» произведений русской литературы рождаются и некоторые произведения В. Шукшина

¹ Приведено по памяти. У В. К. Тредиаковского: «<...> по Квинтилианову правилу „так писать надлежит, как звон требует“ <...>»; см.: [178. 279]; Квинтилиан Марк Фабий (ок. 35 — ок. 96) — римский педагог.

(«Забуксовал», «До третьих петухов» и другие). Как их музыкально-поэтический отзвук строится и сочинение В. Гаврилина. Тогда «по прочтении» и «перезвоны» — синонимы памяти, традиции и преемственности, синонимы нескончаемого пути жизни. Не случайно, как и у Шукшина, малый или большой («звенит где-то крохотная мушка» — «Земляки» или «где-то робко ударил колокол» — «На кладбище») — любой звон сопутствует движению, жизни, сопутствует осознанию того, что «я есть в мире!»

Разговор о «Перезвонах» В. Гаврилина хочется закончить словами В. Шукшина о той мудрой власти красоты, которую имеет над человеческими душами простая и близкая людям музыка: «Сидели некоторое время, подавленные чувством, которое вызвала песня. Грустно стало, не грустно, а — редкая это, глубокая минута: вдруг озарится человеческое сердце духом ясным, нездешним — любовь ли его коснется, красота ли земная, или охватит тоска по милой родине — и опечалится в немоте человек. Нет, она всегда грустна, эта минута, потому что непостижима и прекрасна» [176. 52].

Фольклорные и религиозные мотивы в «Перезвонах» Валерия Гаврилина¹

*Нет, не может быть обмирщен
в глубинах своих русский язык! И до-
вольно народу <...> заговорить по-свое-
му, по-русски, чтобы вспомнить и Мать
сыру-Землю с ее глубинною правдой,
и Бога в вышних с Его законом.*

Вяч. Иванов [180. 360]

<...> Вслед за Шукшиным Гаврилин мог бы сказать «лично я старался рассказать про душу». И действительно, если внимательно вслушаться в текст этого сочинения, то сразу же различишь: «Весело на душе», «Зачем печалишься, душа моя» («Молитва»), «Пока свече гореть, душе моей на мир смотреть» («Матка-река»).

¹ [179. 111–126].

Не будем забывать, что написаны «Перезвоны» еще до перестройки, то есть в те годы, когда духовная музыка была под запретом и как раз об этой самой душе человеческой менее всего разрешалось писать и говорить. А в «Перезвонах» об этом сразу же с самого начала. Будь то Литургия или Всенощное бдение, запретили бы однозначно, а тут «хоровая симфония-действие», да еще с подзаголовком «по прочтении Шукшина», да еще «слова народные», да еще «Ерунда», «Ти-ри-ри». Одним словом, как в первом номере, который называется «Весело на душе», да и произносится к тому же с ударением на первое слово «весело», — так что вроде бы новый перепев песни «Легко на сердце от песни веселой», а вовсе и не о душе разговор.

На самом деле именно душа выступала здесь как средоточие человеческого в человеке, как место встречи дольного и горнего, грешного и божественного, идеального и реального, детской непосредственности (целомудренности) и житейской мудрости. И хотя никакой сиюминутной привязанности здесь не было, но тем не менее легко узнаваемое сходство с современностью возникало: «В наши души гадью плевано. / Наши думы водкой чищены».

Ко всему прочему герой «Перезвонов» изъяснялся на живом, образном и сочном русском языке, какой порой еще живет в народе и в котором естественно соседствуют юмор и философия жизни, шутка и проповедь, язычество и христианство. Последнее подчеркнем особо, ибо религиозные и фольклорные мотивы, о которых пойдет речь в нашей статье, не существуют здесь обособленно. Как и в самой жизни народной, в традициях, обрядах, языке все они сплетены неразрывно. На это и указывал Вяч. Иванов тем, кто безуспешно пытался очистить русский язык от церковно-славянской примеси.

Именно поэтому данное в заглавии статьи отдельное перечисление мотивов в значительной степени условно, ибо во всех своих главных моментах жизнь народная была проникнута религиозными символами и обрядами, которые вошли в ее плоть и кровь, укоренились в глубинных смыслах и образах языка.

Одно только беглое перечисление религиозных тем и мотивов, встречающихся в «Перезвонах», весьма впечатляет. Здесь и молитвы

(покаянная, просительная), сакральная топография и атрибутика (верх — низ, ад — рай, земля грешная — небеса дальние, ворота в ад, негасимые печи, свеча), чистая и нечистая сила (Бог — Сатана, Силы небесные, ангелы — черти, страшенная баба), образы Жизни и Смерти, Благая весть и душа, отлетающая на небеса, путь земной и путь небесный, Мать земная и Мать небесная, Матка-река, библейский петух. Все это действительно и для «Перезвонов» Валерия Гаврилина, который на этом народном языке говорит и думает. <...>

1. «Перезвоны» в контексте эпохи

Начать, по-видимому, следует с того, что «Перезвоны» Валерия Гаврилина <...> впервые целиком прозвучали в начале 1984 года и произвели ошеломляющее впечатление. Прежде всего удивительно искренней и естественной интонацией. Порой даже возникало впечатление, что много из услышанного не сочинено, а подслушано автором — оно уже было раньше и вот теперь счастливо обнаружилось и облеклось в совершенные и виртуозные формы. Соответственно, поначалу оно воспринималось как яркий и пестрый калейдоскоп или мозаика жанровых зарисовок в формах самой жизни, в которых, как в детской игре и фантазии, переплетается реальное и выдуманное, услышанное и придуманное, веселое и грустное. Аналогично и в текстах — неожиданные, как бы невпопад, повторы-возвращения словоформул, присказок.

Открылся огромный и почти нетронутый пласт фольклора — детские игры, потешки, считалки и другие жанры, которые в сочинениях крупной формы ранее почти не привлекали внимание композиторов.

Вместе с тем оно буквально ошеломило своей удивительной смелостью, хотя высота обобщения и философская глубина сочинения открылись далеко не сразу. С высокой концертной эстрады без всяких извинений и оговорок вдруг зазвучали слова, которые в те годы и говорить-то было не положено. Начиналось все, правда, с шуток и прибауток («Посиделки», «Воскресенье»).

В этом контексте, уже несколько позже, прозвучал и первый номер «Весело на душе» — вроде бы еще одна «ерунда». Вспоминает-

ся: на первых порах немного смущала его странная и причудливая противоречивость и неоднозначность, особенно когда он появился рядом с уже знакомыми безмятежными и светлыми номерами первой половины цикла и трагической «Смертью разбойника». Более того, не сразу удалось осмыслить, зачем это автору надо было начинать «Перезвоны» с этого не слишком выигрышного номера и не очень внятного текста. Не давало покоя и некоторое рассогласование жанра бодрой «походной песни» и текста. Позже, когда удалось более пристально вслушаться в эти слова и в это ужасающее веселье, стало понятно, каких глубин коснулся он и какой невероятной смелостью было создание этого сочинения в те годы.

А начинается как будто бы не всерьез, с беспрестанно, к месту и не к месту возвращающимся рефреном «ве-се-ло»:

Глазки твои прелестны
Горько заплакали,
Весело на душе.
Горько заплакали,
Слезы закапали
Ве-се-ло!

Ничего себе, *весело*! Или дальше:

Черен на теле крест,
Громы сошли с небес,
Гуляет по небу луна,
Бледнее мертвого она.
Идут дорогою двурогие
За нами с кривдой сатана.
В наши души гадью плевано.
Грязно!
Наши думы водкой чищены.

Качнемся влево, братушки,
Качнемся вправо, милые,
На землю грешную падем,
На небо дальнее взглянем,
А там рогатые, мордатые,
Смеются с кривдой сатана,
А с ними смерть сама!
В ад ворота открываются. **Скряпно!**
Негасимые печи там горят. **Смрадно!**
Ни тепла от них, ни холода... **Душно!**

По сути дела это был точный диагноз всей нашей жизни. И это-то в ту пору, на 65-м году советской власти¹, и не где-нибудь в частной квартире, а прилюдно в большом концертном зале, в некогда

¹ Можно вспомнить, что за пять лет до этого год 60-летия Великого Октября был «ознаменован» постановкой «Мертвых душ» Р. Щедрина.

государственно-значимом кантатно-ораториальном жанре. Особенно интриговало какое-то удивительное переплетение порой туманных и непонятных выражений с вполне прозрачными ассоциациями с современностью. К примеру, строчка «А там рогатые, мордатые» однозначно ассоциировалась с галереей парадных портретов верхнего эшелона власти, которая в праздничные дни, наподобие иконостаса, «украшала» главные улицы наших городов...

В этой мироохватности «Перезвоны» можно сравнить с древнерусской книгой, которая как бы единым взором схватывает Вечность и Время, историю Руси и житие отдельного человека. По авторской интерпретации, человечество «вступает на путь жизни и идет по нему упрямо, с верой, с грехом, и каждого человека ожидает конец, но люди продолжают идти, дорога эта вечная, тяжкая, но почему-то необходимая»¹.

Соединившись, мотивы хаоса и пути, как мы уже могли заметить, образуют пространство, где встречаются все и вся: радость и горе, веселье и грусть, слезы и смех, наивная надежда и рвущее сердце безысходное отчаяние — «слезы соленые, кони дареные, весело на душе». Поэтому, наверное, крайние части так напоминают гигантский театральный занавес, где соседствуют две маски: маска комедии и маска трагедии. Так же различны, контрастны две половины действия, но главный сюжет его начнется, когда будет перевернута заставка, когда «раздвинется занавес», зазвучит и предстанет притча о смерти благородного разбойника.

Начнется она с конца, на пороге его смерти, и закончится последним его часом, но в эти обращенные к памяти мгновения вместится все. Так было и в «Севастопольских рассказах» Л. Н. Толстого, под большим впечатлением от которых создавались «Перезвоны». Так было и у Шукшина, ведь возвращение памяти к детству, отчему дому у него довольно часто, слова «а я беспречь назад оглядываюсь» — один из лейтмотивов его творчества и жизни. Не случайно в «Слове о „малой родине“» он писал, что, помирая, если будет в сознании, в последний миг успеет подумать о матери, о детях и о своей малой родине.

¹ См. сноску на с. 373. — *Прим. ред.-сост.*

Так же мог сказать о себе и лирический герой «Перезвонов» в этот краткий и великий час подведения итогов. Поэтому и становится этот последний час и житием, и молитвой, и исповедью. Вся жизнь пройдет перед судом его совести и будет представлена Всевышнему как единственный и неоспоримый довод в мольбе: «Так зачем же Тебе не простить меня?»

Какое-то время, пока сочинение еще не исполнялось целиком, эта вторая часть — «Смерть разбойника» служила началом. Ложась здесь как огромные каменные глыбы слова, облаченные в потрясающий, пробирающий до мозга и кости тембр голоса актера Рогволда Суховерко, казались верхом смелости, возможной в антирелигиозной стране.

Потом уже, когда сочинение прозвучало целиком, слышали мы грандиозную «Молитву» (на текст «Поучения Владимира Мономаха»), выделившуюся в этом море народной жизни как стоящий на высоком месте и видимый отовсюду храм, своим стилем и интонацией возвышающийся над всеми остальными «перезвонами» окружающей жизни. И все так просто и естественно, и все так страстно и опять же столь прозрачно современно:

Зачем печалишься, душа моя? Зачем смущаешь меня?

Не соревнуйся с лукавым, не завидуй творящим беззаконие, ибо лукавый будет истреблен и не будет грешника; посмотришь на место его и не найдешь.

Так зачем же печалишься, душа моя?

Злоумышляет грешный против праведного и скрежещет зубами своими. Оружие извлекли грешники, натягивают лук свой. Чтобы пронзить нищего и убогого, заковать правых сердцем. Но оружие их пронзит сердца их, и луки их сокрушатся.

Так зачем печалишься, душа моя?

Уклонись от зла, сотвори добро, найди мир и отгони зло. И не будет тебе печали. Не будет смущения. Скор будь, о утешитель, всемилостивец, не медли, ибо погряз меня человек; всякий день, нападая, теснит меня. Погрязли меня враги мои. Освободи меня от врагов моих и от восставших на меня защити меня. Избави меня от творящих беззаконие и от мужа крови спаси меня, ибо уже уловили душу мою. Скор будь, о утешитель, всемилостивец, не медли! Защити! Сохрани! Освободи!

Помилуй мя! Помилуй мя! Помилуй мя!

И все это предельно истово, без всяких вычурностей, отчетливый и осмысленный текст молитвы-исповеди-покаяния-просьбы. И все это в аудитории, которая более 60 лет¹ была лишена слова Божия... А тут так же просто и естественно, как в деревенской церкви, уже хором в самом конце молитвы звучало Трисвятая: «Святой Боже, святой крепкий, святой бессмертный, помилуй нас! Помилуй нас!»

А после, сначала как продолжение молитвы, почти про себя, но потом откуда-то из недр земных грандиозной волной, захлестнувшей и землю и небо, как последний стон-крик-порыв урагана, взметнувшийся вслед за отлетающей душой гигантские волны криков ошеломяющая трагическая кульминация всего сочинения — «Матка-река! Не гаsi свечу!»... И потом уже оттуда-то, из поднебесья, из просветленных глубин, безвинно-чистым и светлым голосом детской души: «Потерял, терял, терял Золотые ятеря...»

И вот, наконец, заключительная — страшная и стремительная, дикая и подавляющая своей безысходностью «Дорога», что еще более усугубляется видением совершенно иной — то ли вдалеке, то ли уже на небесах, но не здесь, а где-то в стороне промелькнувшей «Дороги».

Все вместе — и яркие детские страницы, и кажущаяся несерьезность некоторых номеров, и более чем серьезное размышление о жизни, о судьбах человеческих, об отражении в них судеб народных, соседство высокого слога молитвы и псалмов и низкого, почти блатного жаргона — позволяло почувствовать даже не умом, а каким-то шестым чувством потрясающую подлинность и почвенность материала. Слушая одни номера, все начинали по-детски счастливо и блаженно улыбаться и даже смеяться, в других — плакать и сопереживать. Уже в первом номере, в мозаике слов, словоформул, поговорок, присказок, неожиданно и как будто без основания становящихся рядом, рождается неожиданно пестрая мозаика казалось бы несопоставимых мотивов: весело на душе — горько заплакали.

¹ Следует напомнить, что все это происходило за пять лет до празднования 1000-летия Крещения Руси, в канун которого наконец-то были сняты запреты на исполнение духовной музыки.

Так что «Перезвоны» Гаврилина поражали всем, а главное, гремучей смесью затронутых и открытых автором разнообразных — высоких и низких, светлых и темных — сторон и пластов народной жизни, прихотливым переплетением смешного и трагического, детского и взрослого, вечной красоты и удивительной мерзости современной действительности — заявляется шекспировская контрастность и многогранность охвата жизненных явлений. И такое народное целостное восприятие жизни прослеживалось во всем. Оно открывало и компенсировало огромные, порой уже почти утраченные или атрофировавшиеся фрагменты народной жизни, обозначало ее грандиозную панораму и топографию с не подлежащими утрате или сомнению традициями и ценностями, вступало в диалог с современностью, вызывая самые неожиданные ассоциации и перезвоны.

2. Поэтика названия

<...>¹

3. Хронотоп и жанр

Душа человеческая, душа народная на дороге жизни — вот хронотоп, в необъятных границах которого творятся «Перезвоны».

Душа как средоточие, через которое проходит и пересекается все многообразие токов жизни — святое и грешное, целомудренное и бесстыдное, светлое и темное, — и сама эта бесконечная дорога жизни. Но главное — именно живая, ранимая и беззащитная душа становится местом встречи небесного и земного.

В тесной связи с хронотопом (человеческая душа как отражение народной жизни) находится созданный и сформулированный автором жанр «Перезвонов»: *хоровая симфония-действие*. О первых двух слагаемых, сопрягающих его 1) с *хором*, т. е. коренным жанром отечественной музыкальной традиции, и 2) с *симфонией* — иерархически высшим жанром профессионального музыкального творчества — мы уже писали. В связи с поэтикой названия «Перезвонов» говорилось

¹ Раздел опущен, так как текст его полностью взят из статьи «По прочтении Шукшина». — Прим. ред.-сост.

и о празднично-буднично-трагической симфонии народной жизни, которая открывается в этом сочинении.

Теперь обратимся к последнему компоненту — *действию*, который, как оказывается, не только существенно дополняет и уточняет два первых, но и совершенно по-иному расставляет акценты в уже привычном, объясняет своеобразие формы, композиции, драматургии и сюжета. Что же такое действие?

«Сущность „действия“, как оно намечается в современном представлении, — писал в 1915 году (то есть за 67 лет до появления „Перезвонов“, но как будто предчувствуя их) Б. Асафьев, — сводится к отрицанию обычных элементов драмы: завязки, нарастания борьбы и ее разрешения, словом, всякого развития действия, обусловленного придуманным сюжетом. То же, что было в драме или комедии фоном или рамкой (быт), становится теперь самодовлеющей ценностью при условии выявления сокрытой во внешних формах быта и обряда их религиозной основы, их первобытной сущности. Личные переживания устраняются или возможны не как противопоставление единому действующему лицу — народу, а как отдельные выражения всем знакомых и всеми ощущаемых привычных радостей и горестей.

Ведь „действие“ — реакция, направленная против гомона, суеты и кинематографического мелькания современности, но реакция, если можно так сказать, пассивная. Смысл ее — в отрицании всякого действия и движения, в созерцании красивых форм, в какие выливалось старинное цельное миросозерцание; именно в созерцании форм, а не сущности, идеальной неподвижности, а не вечной текущей, обновляющейся и изменчивой действительности. <...>

Веры и героя — вот чего хочет современность!

„Действо“ этого не дает — оно только восстанавливает и воспроизводит былое, взятое в застылости (идеальной, конечно, ибо всегда была борьба) красивых форм и, уже как вывод отсюда, выявляет религиозную основу быта и обряда, а также красоту утраченного единства и цельности миросозерцания, основанного на инстинктивном сознании ценности религиозных идеалов, на вере в совершенство, а не на бесстыдном признании бесцельности такого, за что так цепляется современная общественность.

<...> В этой области, то есть в художественном воссоздании русского народного творчества в его подлинной непосредственности и чистоте, Кастаньский несомненно первенствует, и первенствует потому, что исходит от интуитивного постижения русского народного творчества, а не подступает к нему с готовыми, выработанными на западе формами с их „можно“ и „нельзя“» [181. 98–99].

В связи с этим вспоминается аксаковское разделение на народ и публику: «Публика выписывает из-за моря мысли и чувства, мазурки и польки: народ черпает жизнь из родного источника. Публика говорит по-французски, народ — по-русски. Публика ходит в немецком платье, народ — в русском. У публики парижские моды. У народа — свои русские обычаи... Публика спит, народ давно уже встал и работает. Публика работает (большею частью ногами по паркету), народ спит или уже встает работать. Публика презирает народ, народ прощает публике. Публике всего полтора года лет, а народу годов не сосчитаешь. Публика преходяща: народ вечен. И в публике есть золото и грязь, и в народе есть золото и грязь; но в публике грязь в золоте; в народе — золото в грязи» [182].

Таким образом, действо обнаруживает сразу три жанровых особенности этого сочинения: отличие драматургии (симфонии и действия) и внутреннюю противоречивость и неустойчивость этого обозначения; отличие стоящих за ними реалий: в *симфонии* — абсолютная, чистая музыкальная материя с немецким типом музыкального философствования и интонационного развития, в *действе* — русская, хоровая, такому расчленению противящаяся и компенсирующая его колоссальным жанровым охватом и целостностью мировоззрения. Отсюда, от полноты переживания действительности, ведет свое начало подмеченная исследователями словесно-зрелищная форма у Шукшина и словесно-музыкально-зрелищная у Гаврилина, отсюда и естественное тяготение к хоровому театру; наконец, различие в ориентации жанра: в одном случае — на публику, в другом — на народ.

И это естественно, поскольку Гаврилин сам чувствует себя частью этой плодоносной народной традиции.

4. Народное и авторское начала

При знакомстве с «Перезвонами» вопрос о происхождении и авторстве текстов вроде бы даже и не возникал. Было сказано «слова народные», и достаточно. Потом уже в опубликованной партитуре прочитал ремарку: «Тексты первого раздела части „Смерть разбойника“ до слов „потерял-терял“ и части „Посиделки“ подлинно народные. Текст части „Молитва“ составлен из фрагментов „Поучения Владимира Мономаха“ (в переводе Д. С. Лихачева) и канонических песнопений. Текст первого раздела части „Матка-река“ до слов „потерял-терял“ сочинен А. А. Шульгиной. Остальные тексты написаны В. Гаврилиным с частичным использованием фрагментов русских народных песен» [183. 4].

Но, как оказалось, не только. Были, к примеру, и Псалмы Давида, которые не упоминались, но проникли в либретто под прикрытием «Поучения Владимира Мономаха». Были и самые разнообразные жанры фольклора, в том числе и такие, как частушки, тюремная лирика, песни каторжан. В основе же своей — фольклорная, устная традиция: писать «по звону» — «Перезвоны» ее апофеоз.

О сложностях и особенностях взаимопереходов и переплетений народных и авторских начал можно составить представление по одному только примеру.

Долгое время не давал покоя один текст — не во всем понятный, но сильный, яркий и озорной, а порой и хулиганский, в выборе отдельных слов и выражений не стесняющийся. Вот этот текст, в котором без особого труда различимы и детская считалка (четыре черненьких чернявеньких чертенка...), и блатной жаргон, и угрюмая философия каторжной жизни, и возвращение темы дороги, и реминисценция перезвонов:

Ди-н, дон, дон.
 Ди-н, дон, дон. Хей!
 Сбоку шпаната и кобылки,
 духи за нами по пятам.
 Скоро этап, а там с бутылкой
 может поставят нам и вам.
 Ди-н, дон, дон. Хей!
 Ди-н, дон, дон. Хей!

Воет собака, ветер носит,
 шлюхи за нами по пятам.
 Скоро этап, а там, пожалуй,
 можешь катить ко всем чертям.
 Ди-н, дон, дон. Хей!
 Ди-н, дон, дон. Хей!
 Черные черти чертят черно,
 бесы за нами по пятам.

Скоро этап, а там, ребята,
Будет хороший тарарам!
Ди-н, дон, дон. Хей!
Ди-н, дон, дон. Хей!

.....
Чере туза! Куча!

Вот такой текст. И вдруг, через несколько лет, уже после написания статьи и аннотации к грампластинке («Мелодия». А10 00417 001. 1988), вдруг натыкаюсь на один источник, который, казалось бы, к этому сочинению никакого отношения не имеет. Для статьи о старых хоровых пластинках лазил по граммофонным журналам и вдруг вспомнил, что в нашем доме с давних пор пылится изящного вида изрядно потрепанная книжица с красивым амуром на обложке под названием «Сборник либретто для пластинок Акционерного Общества Граммофон». Решил заглянуть и туда: быть может, какая-нибудь информация о хоровых пластинках там попадется. К своему удивлению не нашел даже такого раздела. Были оперы, оперетки, романсы и песни, рассказы, а хоров не было. Зато неожиданно обнаружился раздел под названием «Песни каторжан». Стал исследовать уцелевшие страницы, поскольку заметил, что есть обозначение «хор». Песен было довольно много — 23, в том числе и таких, которые традиционно у нас с каторгой вроде бы и не связывались.

Особенно непривычно выглядело их исполнение. В отдельных случаях были «сопрано с балалайкой», «тенор с хором и балалайкой», «баритон со свирелью», «хор», «дуэт: баритон и тенор (с хором)», «баритон с хором», «тенор со свирелью», «тенор», «самоедская». И тут у песни «Подкандаальный марш» натыкаюсь на весьма примечательное обозначение: «Хор бродяг, тобольских каторжников с гребенками и кандалами». Последнее особенно заинтриговало. Начал читать и обомлел: так это же строки из той самой последней части «Перезвонов»!

Судите сами:

Ла-ла-ла-ла-ла!
В ноги шпаната и кобылка!
Духи за нами по пятам.
Ночью этап, а там бутылка,
Может, Иван добудет нам.
Ла-ла-ла-ла-ла! [184. 279]

В текст статьи и аннотации эта находка уже не попала, но покоя мне не давала, тем более что возникал весьма существенный для понимания «Дороги», да и «Перезвонов» в целом, ракурс рассмотрения... Потом вспомнил, что при поиске хороших материалов в журнале «Грамофонная жизнь» попадались неожиданные и весьма любопытные публикации В. Гартевельда о концертах и записях каторжан. Возникал и другой вопрос: весь ли текст приводился в «Сборнике либретто», или это был только цензурно наиболее безупречный фрагмент марша? Короче говоря, не выдержал и написал Валерию Александровичу, благо, уже однажды посылал ему текст статьи с письмом и получил очень обстоятельное и сердечное письмо. Поэтому и тут рискнул: так, мол, и так, знали ли вы этот текст и откуда? Было это 30 августа 1986 года.

Вскоре пришел ответ на мой вопрос. В письме по этому поводу было всего несколько строк: «P. S. „Подкандаальную“ я знаю с детства — от мужиков, вероятно, точно не помню. Именно эти четыре строчки. Остальное досочинил уже сам».

Такая вот неожиданная иллюстрация к теме «народное и авторское начала» в текстах «Перезвонов». Очевидно, что автор, создавая музыкально-словесно-зрелищную форму, чувствует себя продолжателем и участником этой бесконечной цепи народных творцов и естественно подключается к этому процессу, к этому «перезвону», однако, будучи профессиональным музыкантом, — не только «по звону», но и «по букве».

И вспомнились сказанные им когда-то слова: «У меня музыка, как правило, рождается вместе со словом. Георгий Васильевич Свиридов шутит, что это — рудимент, поскольку у поэтов в древности музыкальная мысль и слово рождались одновременно» [185].

[«Дорога» — «шлюхи за нами по пятам» (бляди за нами). *Эротические мотивы* (кошка, любовная сила в «Страшенной бабе»). «С неба звездочка» — аллюзия «Маргариты за прялкой» (русский вариант?) и в то же время видоизмененный вариант эротической частушки «С неба звездочка упала прямо к милому в штаны...».

«В наши души гадью плевано. Грязно! Наши души водкой чищены». *Алкогольная культура* — искусственное веселье, забытие, иллюзия душевного тепла. *Карточные мотивы* — «Чере туза».]

Одна из черт обновления накануне грядущей вскоре перестройки — постепенная, невольная легализация языка улицы, ненормативной лексики и блатного жаргона — и вверху и внизу, тем более что за годы после революции в мощнейшей бетономешалке ГУЛАГа перемешалось все. Главное, к власти пришли люди, великолепно знающие многое и свободно владеющие тюремной, блатной, матерной и многими другими лексическими разновидностями богатого русского языка. Так что эротика, секс и нецензурная лексика появились у нас не только из-за «тлетворного влияния Запада».

Здесь ненормативная лексика не в авторской песне или анекдоте, а в многолюдном и торжественном (некогда государственно-общественном) кантатно-ораториальном жанре.

«Весело на душе» — грязь, водка, гадко, смрадно, душно...

За легким историческим камуфляжем легко прочитывалось совершенно реальное настоящее время! Не часто сменяемое, «быстрое» время дворцовых переворотов, всплесков политической конъюнктуры, а устойчивое «медленное», эпическое и природное время, «лад» народной жизни, где, несмотря на «развитой социализм», все или почти все оставалось или на прежнем, постепенно разрушаемом традиционном уровне, или на новом, постоянно «недоразвитом» уровне. Неудивительно, что в издревле налаженный «лад» этот все настойчивее и неотвратимей врзались беспрестанные синкопы и диссонансы плескавшейся наверху политической катавасии. О чем с болью в душе и поведали в те годы Астафьев, Распутин, Залыгин и другие представители так называемой «деревенской прозы».

Еще «Нос» Шостковича начинался словом «Воняет!». Прошло свыше полувека, и ничего в пейзаже не изменилось, разве что окаменело...

В связи с композицией «Перезвонов» и их ретроспективной драматургией Гаврилин всегда вспоминал Л. Н. Толстого. А ведь мог вспомнить и гениальные слова Б. Шергина:

У меня часто теперь такие ощущения, что круг жизни завершается, начало моей жизни с концом сходится. И вот-вот спаяются края онго таинственного. Старость с детством радостным таинственно сольются. И оттого, что начала жизни и конец ее уж близки к слиянию, оттого, что магнитная сила неизбежная стягивает конец и начало в бесконечное златое кольцо, так уж проскакивает искра от концов кольца, оттого я и чувствую сладко и радостно, как в детстве, таинственную жизнь, силу, пребывания праздника на земле. А когда концы кольца онго дивного жизни сведутся, тогда наступит вечность, бесконечность. Только достойно надо конец-то жизни-кольца, из того же чистого злата, каким было младенчество, ковать. А то и не соединятся концы-то для вечности-бесконечности [4. 428].

И все же можно сказать об удивительном стечении обстоятельств в начале 80-х: Камерный хор, солисты, чтец Рогволд Суховерко, встреча Гаврилина с В. О. Семенюком, бывшим однокашником, — в десятилетие он участвовал в исполнении гаврилинских инструментов «Детского альбома» П. И. Чайковского, а теперь был хормейстером Московского камерного хора.

[НЕОБХОДИМЫЕ ДОПОЛНЕНИЯ:

Проблемы театрализации? У Минина — недостаточно. У Чернушенко¹?

Степень выучки и нерв времени (Чернушенко и Минин теперь). Энергетика Минина тогда и сейчас, исполнение ударной обоймы («Ти-ри-ри», «Вечерняя музыка», «Ерунда») с налетом экспортной упаковки.

Действо, но и симфонизм. Спор с Шостаковичем («Symf — царица музыки») и его окончание в «Перезвонах».

Общее движение — первая половина — детство, свет, фольклор, вторая — наступление тьмы.

¹ Имеется в виду исполнение «Перезвонов» хором Академической капеллы. АТ слышал только два премьерных исполнения в Санкт-Петербурге и Вологде осенью 1999 г. В дальнейшем В. А. Чернушенко внес коррективы, сделав театрализацию более сдержанной. — *Прим. ред.-сост.*

Современность некоторых прибауток, в частности «Ерунда». Для того чтобы оценить живучесть этого юмора, достаточно перечитать новые «Вологодские бухтины» Василия Белова, например «Жалобу» [186. 140–141].

Новые несостоявшиеся замыслы. Предложил Минину подумать о «Творениях Романа», дал ему тексты. Письмо Минина — фактически отказ.

Шли разговоры о «Пастухе и пастушке», о теме «русская женщина». Есть в заметках Гаврилина и такая запись: «В. Минину. *Бал!* благородный (для двух хоров)» [1. 250]

Гаврилин сказал жене: «Реквием для себя я уже сочинил. Это — „Вечерняя музыка“».

ТЕАДРАМКАЛЕЙДОСКОП № 4, ИЛИ ВОЗВРАЩЕНИЯ В ВОЛОГДУ

После отъезда в 1953 году Гаврилин нередко возвращался в Вологду — его тянуло туда, в детство. Приезжал к Татьяне Дмитриевне, был на конференции по фольклору. Главные же творческие события — спектакли Вологодского драматического театра с его музыкой и памятные концерты. Первый — в Филармонии в 1983 году, последний — в Картинной галерее в 1997-м. Уже после его смерти — премьера пушкинского спектакля с его музыкой, а в год его 60-летия — первый фестиваль его музыки.

И. В. Зими́на

Первая фольклорная конференция состоялась в Вологде в 1968 году. <...> Присутствовали ученые-фольклористы из Ленинграда: Феодосий Антонович Рубцов, Изалий Иосифович Земцовский, Маргарита Львовна Мазо. Но главным участником конференции, по-моему, был композитор Валерий Александрович Гаврилин, хотя он оставался только слушателем. И мне кажется, что его можно понять: композитор не лектор, его призвание сочинять музыку, в ней выражать свои мысли и чувства. А как он слушал всю программу, особенно причеты невесты, можно только догадываться.

<...> Ничем не проявил он себя перед собравшимися. Что это? Личная скромность? Но, вероятно, и то, что он видел себя автором еще многих произведений, свое творчество считал высокой гражданской обязанностью и не стремился к скорой популярности. Спешил сочинять. Я видела его беседующим с участниками концерта, его счастливое лицо [9. 310–311].

[Гаврилин о вологодских корнях — интервью местной молодежной газете, не случайно названное «Многим я обязан вологодчине» [3. 44].]

Вологодский драматический театр. 1973. В. И. Белов. «Над светлой водой». Постановка В. П. Баронова.

Это не просто музыка к спектаклю, а музыка к *первому* спектаклю вологодского писателя на сцене вологодского театра. К сожалению, материалов от спектакля осталось не много, как и от спектакля, поставленного раньше в том же году по этой же пьесе в Псковском драматическом театре Б. Гутиным. Сохранилось его письмо в Опочку (июль 1973 года):

Валера, здравствуй!

Вчера была сдача, приезжал Белов. Прошло все хорошо, хвалили и особенно тебя. Валера, там ряд мнений возникло: во-первых, все в один голос в восторге от танца, а больше всех Белов. Я еще раз подумал о том, что ты говорил, и мне показалось, что танец надо оставить в таком качестве, только музыкально свести точнее гармошку с оркестром.

По поводу песни¹ сам принцип тоже очень всем понравился (я имею в виду появление ее в двух ключах в спектакле). Я думаю, что тут моя лажа: мне надо точнее построить момент ее возникновения, то есть найти повод, по которому она возникает, а музыкально, в плане исполнения, если бы помог найти другой ключ (может быть, даже не мажор, а какая-то абсолютная неомраченность, надежда), тогда, наверное, все стало бы на место.

Об остальной музыке надо, конечно, поговорить при встрече. Напиши мне, что ты по поводу всего этого думаешь? Белов очень огорчился, что тебя не застал. Музыка твоя ему очень понравилась, и вообще он очень хочет с тобой познакомиться. Мы тоже были огорчены, что тебя не было. <...>

С приветом, Борис.

¹ В спектакле была использована песня «Скачут ночью кони».

Сохранилась и посланная Гаврилину программа спектакля с надписями:

Валерочка! Спасибо! Эта работа стала для меня еще дороже, потому что я встретился с тобой! Хорошо бы, чтобы творческий контакт продолжился. Твой Борис.

Валера! Не знал, не видел, не услышал. Спасибо! Белов.

А о спектакле в Вологде — одно лишь воспоминание Э. А. Кирилловой:

<...> в том самом незабываемом спектакле, в котором участвовала народная артистка РСФСР М. Щуко, была одна примечательная сцена. Старая крестьянка расставалась со своим домом, который должен был уйти на дно рукотворного моря. Для нее это момент прощания со всем, чем жила до сих пор: с землей, где родилась, вырастила детей, где прошла ее многотрудная жизнь. А впереди — полная неизвестность и не совсем привлекательная для нее жизнь в городе. Трефена падала на крыльцо, гладила руками теплые, такие привычные, родные доски и плакала... Марина Владимировна исполняла в этой сцене причет невесты — древний северный причет! Мне до сих пор кажется непостижимым, как могла бывшая ленинградка, истинно городской житель, так глубоко заглянуть в душу плача?! [11. 162]

Воспоминаний самого Василия Белова получить, к сожалению, не удалось... Еще одна встреча с его драматургией могла состояться в 1981 году — В. Н. Плучек просил Гаврилина написать музыку к «Районным сценам» («По 206-й...») в Московском Театре сатиры. Композитор отказался, считая, что эта пьеса вообще не требует музыки.

Но вернемся в Вологду, где состоялась еще одна памятная премьера.

Вологодский драматический театр. 1976. В. П. Астафьев. «Черемуха». Постановка Л. Г. Топчиева.

Началось с письма главного режиссера театра, присланного вместе с пьесой:

Уважаемый Валерий Александрович.

Я надеюсь, что пьеса Вам понравится. Наш театр и все театралы Вологды будут очень рады, если Вы примите участие в постановке этой пьесы. Это просто необходимо для успеха этого спектакля.

С уважением, Л. Топчиев

12 февраля 1976.

Акапелльная песня из спектакля на стихи Ольги Фокиной обрела самостоятельную судьбу, прозвучав в телефильме «Композитор Валерий Гаврилин», и получила проникновенный отзыв рецензента с таким выводом: «Уже по одной этой песне „Черемуха“ ясно, что судьба наделила Валерия Гаврилина редким даром, ярким и могучим талантом» [138].

А вот что вспоминала о «Черемухе» О. А. Фокина:

Ставил спектакль Топчиев. Он — москвич, но был приверженцем современного и местного репертуара, поэтому к пьесе вологодского — тогда — автора заказал музыку вологодскому — когда-то — ленинградцу Гаврилину, а за словами к песне обратился ко мне.

Стихотворение получилось быстро и легко, но особых надежд на то, что композитор его одобрит, у меня не было, ибо предыдущий опыт нашего сотрудничества в том же амплуа нельзя назвать удачным: от моего текста к спектаклю «Над светлой водой» он отказался, сославшись на непонятные для него слова «морок», «остожье», хотя для ткани спектакля они были абсолютно органичны. Мы тогда не были знакомы, говорили по телефону, и он показался мне таким высокомерным интеллигентствующим снобом... К счастью, личные встречи начисто развеяли это впечатление.

На этот раз все сошло гладко, и актриса, игравшая роль Нади, спела нашу «Черемуху» в самом начале спектакля. Это было ЧТО-ТО!.. К тому же мелодия звучала на протяжении спектакля неоднократно, и образ героини ассоциировался с песенным образом черемухи.

Спектакль явно понравился публике. Он шел девять сезонов, вывозился в другие города и области. И песня оказалась не однодневкой.

И вправду — получилась Песня. И не просто песня, а песня-судьба. Сложилась она быстро и ладно не только по благословию писателя, который знал Фокину по учебе на Высших литературных курсах и высоко ценил ее стихи «<...> за непринужденность строк, за их сказовым и песенным ладом уже и тогда проглядывалась, точнее, прослушивалась трагедия недавней войны и вторым, пока еще едва слышным фоном, — вечная песнь женщины, которая со временем примет облик женщины русской, женщины-матери <...>» [187. 187]. Важно, что, «обращаясь к традициям северодвинских, вообще северных песен, Фокина сделала важное открытие: песни таят в себе „зерно“ сюжета, неразвернутое драматическое действо» [188. 329].

Такое «неразвернутое драматическое действо» она заложила и в «Черемуху», которая, обрета гаврилинскую интонацию, и отдельно от пьесы несет в себе отголоски многих жизненных сюжетов и судеб.

Еще одно письмо режиссера:

Уважаемый Валерий Александрович!

Вчера мы впервые показали наш новый спектакль по пьесе В. П. Астафьева «Черемуха». Спектакль хорошо приняли. Я выслушал много приятных и ободряющих слов. На обсуждении, все без исключения, говорили о Вас, о Вашем прекрасном творчестве и о Вашей песне, которая органично слилась с спектаклем и сообщает ему душевность, эмоциональность и красоту.

Все присутствовавшие на обсуждении, работники Обкома партии, Управления культуры, представители нашего театра и газеты и, прежде всего, Виктор Петрович Астафьев и Ольга Александровна Фокина, просили передать Вам сердечный привет и наилучшие пожелания.

Примите сердечное спасибо от меня за Вашу замечательную музыку, за песню. Надеюсь, что осенью Вам удастся побывать в Вологде, и вы посмотрите наш спектакль. <...>

Жму Вашу руку, Л. Топичев.

29 апреля 1976 г.

Вологодский драматический театр. 1982. В. А. Аринин, В. А. Кошелев. «Мой гений». Постановка И. О. Горбачева.

*Мы сказки любим все,
Мы дети, но большие.
Что в истине пустой?*

К. Н. Батюшков

Мысль этого эпиграфа из программы к спектаклю можно отнести и к самому спектаклю, в воспоминаниях о котором сказки и истина мешаются не хуже, чем при Батюшкове. Так, в той же программе можно прочесть: «В спектакле использована музыка В. Гаврилина, В. Овчинникова и Дж. Перголези». Свидетельств о музыке не осталось почти никаких, кроме того, что «музыку написал выпускник одной из вологодских школ композитор В. Гаврилин» [189] и что «прелестный романс <...> стал как бы поэтическим камертоном спектакля» [190. 22]. Еще в одной рецензии отмечен «дорогой жест нашего земляка <...> чудесный романс <...> который венчает постановку» [191]. Речь идет о романсе на стихи Батюшкова «Мой гений».

В большом интервью И. О. Горбачева перед премьерой [192] о музыке не сказано ни слова, что заставляет предположить трудную судьбу спектакля. Но уйдем от сказки и истины пустой и обратимся к воспоминаниям В. И. Аринина, автора пьесы, журналиста, много писавшего о Гаврилине:

В 1978 году пьеса была включена в репертуар <...> и встал вопрос о музыкальном оформлении будущего спектакля. Для меня никаких сомнений не было, я очень хотел, чтобы в спектакле о Батюшкове прозвучала музыка Валерия Гаврилина.

<...> Рекомендация столь близкого и авторитетного человека, как Татьяна Дмитриевна, обо мне как об авторе, заслуживающем внимания, сыграла свою роль. Валерий Александрович заинтересовался <...>. Я послал ему пьесу, а затем возник вопрос уже о конкретной работе, и я выехал в Ленинград, чтобы все обсудить с композитором. Вероятно, это был 1980 год.

<...> Некоторые влиятельные лица выступали против постановки, и было чрезвычайно важно, какую позицию займет в этой ситуации Гаврилин. <...> Предлагать что-то от имени театра я не имел права <...> я мог лишь просить от своего имени. Поэтому мой разговор с Гаврилиным имел для меня очень большое значение. Вдруг он откажется от пьесы, скажет, что передумал и т. п.

Но то, что я услышал от Гаврилина, меня потрясло. Валерий Александрович сказал, что ему пьеса чрезвычайно нравится. <...> Далее разговор пошел уже о музыке <...>. Валерий Александрович охотно согласился со мной, что в первую очередь нужен романс на слова знаменитого стихотворения «Мой гений» <...>. И сказал, что написать такую музыку считает своим долгом. Затем речь пошла о вальсе, ведь в пьесе есть сцена бала... Здесь Валерий Александрович твердо не обещал, а сказал, что далее видно будет, но он дает право использовать все из его музыки, что может подойти к спектаклю. И никакого гонорара он не потребует. Это — его подарок Вологодскому драматическому театру и всей Вологде во имя Батюшкова.

<...> Я ушел от Гаврилина счастливым человеком.

<...> Следующая моя встреча с Гаврилиным произошла в 1981 году. <...> Я был вынужден сказать Валерию Александровичу, что возникли большие трудности, и он посочувствовал мне, снова сказав, что готов в случае премьеры сделать Вологде свой музыкальный подарок. И романс «Мой гений» им уже написан.

Наконец, по воле случая, пьеса попала в руки художественного руководителя Театра драмы имени Пушкина в Ленинграде Игоря Горбаче-

ва <...> и он вызвался поставить ее в Вологде. Для вологодских властей это была большая честь — и все мгновенно переменялось. Приехал из Ленинграда ассистент Горбачева Геннадий Соловский <...> и спектакль срочно начали готовить к постановке. Разумеется, я не забыл об обещании Гаврилина. Более того, мне хотелось, чтобы спектакль был не только «батюшковским», но и «гаврилиным», то есть, чтобы он был полностью оформлен музыкой Гаврилина.

К сожалению, это не сбылось. Соловский мне пояснил, что Горбачев считает Гаврилина «человеком Товстоногова» <...> а его, горбачевский, театр противоположен по своим позициям «товстоноговскому» театру. <...> Но все же я настоял на том, чтобы романс Валерия Гаврилина «Мой гений» был включен в спектакль.

21 марта 1982 года премьера спектакля «Мой гений» <...>. Валерий Александрович, к сожалению, приехать на спектакль не смог. Но его романс сыграл в успехе спектакля особую роль. Он прозвучал в самом финале. Финал был трагичен — Батюшков психически болен, его дворовые продаются за долги. Все мрачно, все страшно. И вдруг во мраке сцены, как луч света, звучал чудесный романс Гаврилина. <...> Эта музыка была так проникновенна и светла, что напряжение снималось, боль снималась. Романс нес надежду и свет. Батюшковский подарок Валерия Гаврилина Вологде состоялся.

После успеха спектакля я, окрыленный этим, решил взяться за пьесу о Пушкине. Закончив первый вариант, я послал ее Гаврилину.

И Валерий Александрович по телефону сказал мне приблизительно так: «Если Ваша пьеса будет ставиться, я хочу написать к ней музыку. Музыка о Пушкине — моя мечта» [9. 211–214].

А возвращения в Вологду продолжались.

Т. Д. Томашевская

В августе 1982 года Гаврилыны приехали в Вологду, концертов не было, и мы съездили в Перхурьево. Когда подходили к дому, мне показалось, что Валерий волнуется. Он открыл дверь на веранду, там очень широкая лестница, а в конце — площадка, где стоял стол и самовар. Он говорил, что за этим столом с мамой и сестрой утрами пили чай. Прошли в комнаты, он очень внимательно все осмотрел, как будто что-то вспоминая, потом заметил, что мебель, которая была при нем, сохранилась. Мягкие стулья и диванчик были обтянуты красивой тканью. Когда вошли в маленькую комнату, видимо, Валерий сначала не поверил своим глазам: у задней стены русской печки была та лежаночка, на которой он вместе с сестрой грелся длинными зимними вечерами [9. 32–33].



С женой в селе Кубенском. Вологодская обл.
Публикуется впервые

В октябре 1983 года Гаврилин приехал на «Вологодскую музыкальную осень».

Самое большое впечатление в программе <...> несомненно, оставил у зрителей творческий вечер композитора Валерия Гаврилина.

Творчество <...> В. А. Гаврилина земляки знают и любят. Его сочинения исполняют артисты филармонии, участники художественной самодеятельности, просто любители песен и учащиеся музыкальной школы № 1, где работают еще педагоги, первыми определившие талант будущего композитора.

Есть в музыке Валерия Александровича общность с мягкой, тонкой красотой его родного края, пожарами осинников, тишиной зимних вечеров, безудержным весельем праздников, тихим течением рек.

Поэтому, наверное, так много людей, которым близки и понятны мелодии его песен, так силен эмоциональный отклик на музыку его вокальных циклов, оркестровых и фортепианных сочинений.

Этой музыке, наполненной особой доверительностью и простотой, чужда традиционная форма парадного концерта. И обстановка творческого вечера, когда в гости к композитору как бы пришел весь переполненный зал филармонии, придала встрече с ним особую сердечность и теплоту.

В первом отделении прозвучал вокальный цикл «Русская тетрадь» (слова народные). <...> Очень увлеченно и драматично был исполнен

в концерте цикл певицей Нонной Зубовой и концертмейстером Интой Виллерушей.

Заслуженные артисты Латвийской ССР Нора Новик и Раффи Хараджанян — давние друзья и исполнители музыки В. Гаврилина. По их инициативе композитор объединил в цикл для фортепиано в четыре руки пятнадцать пьес, которые были представлены во втором отделении концерта. <...>

<...> В конце вечера В. Гаврилин спел несколько своих песен, и среди них как продолжение темы женской судьбы прозвучала песня «Мама». Неоднократно приходилось видеть, как ее удивительно простую и естественную мелодию, прослушав один-два раза, начинали петь взрослые и дети. И так же, как в тот вечер в зале филармонии, блестели на глазах у многих неожиданно подступившие слезы...

В 1953 году, четырнадцатилетним мальчиком, покинул В. Гаврилин Вологду. Тридцать лет спустя состоялся в родном городе его первый авторский концерт [193].

В 1988 году композитор приезжал на съемки телефильма «Жила-была мечта». Приезжал и в следующие годы.

Т. Д. Томашевская

<...> В августе 1992 года они вместе с женой были почетными гостями международного Сергиевского конгресса <...>.

Гаврилины провели тогда необычайно насыщенную неделю. Пожили в деревне Скрябино, съездили в бывшую дворянскую усадьбу Покровское, принадлежавшую старинному дворянскому роду Брянчининовых, посетили Спасо-Прилуцкий монастырь и, конечно, мы вместе поехали в село Воздвижение. Валерий Александрович встретился и поговорил с земляками, немолодыми уже женщинами, что помнят его маленьким мальчиком и по старой привычке называвшими его Валерочка. Его удивило, как переменялись эти края за годы, что он здесь не был. Из Вологды он с Наталией Евгеньевной уехал довольный — отдохнул и пообщался с земляками [9. 45–46].

В 1993 году снова Вологда, авторский концерт, в котором участвовали Н. Б. Герасимова и Н. А. Тульчинская. И, наконец, 1997 год:

Т. Д. Томашевская

Последняя встреча моя с Валерием на Вологодской земле была в 1997 году. <...>

Утром, когда он с Наталией Евгеньевной приехал, выглядел очень усталым, похудел, и видно было, что ему нездоровится. Погода была холодная, и все-таки ходили фотографироваться на Соборную горку,

а вечером состоялся концерт. Замечательно были исполнены обе «Немецкие тетради» певцом Игорем Гавриловым и пианисткой Нелли Тульчинской. Зал не мог вместить всех желающих — люди стояли в проходах. Успех был огромный. Валерия долго не отпускали, он сыграл «Вечернюю музыку» из «Перезвонов» [9. 48].

И. В. Зимина

6 апреля 1997 года стало для меня незабываемым. <...>

Концерт был настолько прекрасен, что его трудно было сравнить с каким-нибудь другим, хотя я в течение многих лет посещала концерты в Москве и Ленинграде. <...>



Авторский вечер в Вологде. Публикуется впервые

К роялю подошел Валерий Александрович, он улыбался своей благодарной и скромной улыбкой. Лицо его светилось. Но вот он сел за рояль. Наступила тишина. Откуда-то издали послышалась музыка. Она приближалась. Казалось, стены храма раздвинулись, открылись необъятные просторы родной земли, и над ними звучал колокольный звон, соединяя прошлое и будущее. Автор в переложении для фортепиано исполнял фрагмент своей симфонии-действия «Перезвоны». В памяти вставали русские города, где удалось побывать: Киев, Суздаль, Новгород Великий, Москва. Казалось, это не я вспоминаю, а это Вологда говорит с ними, перезваниваясь.



Руки В. Гаврилина. Публикуется впервые

Я сидела во втором ряду, мне хорошо были видны руки музыканта. Не припомню пианиста, который произвел своей игрой такое впечатление. Руки напоминали волны плавной реки, казалось, пальцы не касаются клавиш....

Долгие овации... «Перезвоны» наполняли всех чувством родства, единения [9. 311–313].

Т. Д. Томашевская

Вечером после концерта я решила устроить Валерию встречу с его хорошими знакомыми, друзьями. Собрались у меня дома. Я даже не узнавала Валерика, он был веселый, много рассказывал, все фотографировались с ним на память. На следующий день намечена была поездка, как всегда, в его родное Перхурьево. Но впервые он отказался от поездки. Он сказал мне: «Я очень хочу поехать, но не смогу». Я проводила вечером их на поезд, и больше я Валерия не видела [9. 48].



С организатором авторского вечера
В. Шевцовым у Т. Томашевской.
Публикуется впервые

В. А. Аринин

<...> После концерта я пошел за кулисы. Мне хотелось увидеть его, но я не был уверен, что после стольких лет он узнает меня. Я стоял среди окружавших его людей. <...> И вдруг он увидел меня, протянул

мне руку и спросил: «Как ваши дела? Как ваш Пушкин?» Мне ответить было нечего. Но я понял, что он все помнит. Мы обменялись тогда несколькими фразами, и все...

Но мне всегда мечталось: вот я добьюсь успеха и обращусь к нему снова. И он еще напишет свою музыку к тому, что я напишу о Пушкине.

Не довелось. <...> А в 1999 году в Вологодском драмтеатре состоялась премьера моей пьесы о Пушкине¹. И в ней, как мне хотелось, звучит музыка Гаврилина, в том числе и романс «Мой гений». И этот романс объединил батюшковскую и пушкинскую темы [9. 323–324].

БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

По природе дарования Гаврилин — композитор литературно-театральный. Он тяготел к слову на сцене и упорно создавал оперы. Балетным композитором он стал почти случайно, хотя балет знал изнутри со студенческих лет.

Н. Е. Гаврилина

Еще на первом курсе он спросил мою маму: «Как деньги заработать? Ну что же за стипендия у меня?» А она: «Ты можешь заработать, аккомпанируя балету». И все консерваторские годы он в разных хореографических коллективах получал свои 60 рублей. Сначала был Дом культуры служащих госучреждений, потом ездил в Пушкин, потом Дом культуры имени Карла Маркса. Я даже все и не помню.

Г. Г. Белов познакомился с Гаврилиным тогда, когда он работал в хореографическом кружке Василеостровского Дома пионеров, и запомнил, как тот «называл без стеснения свою работу тапёрской» [9. 80]. Но работал он как всегда серьезно, постигал специфику балетной музыки, даже попробовал силы в балетной критике — в тетради 1962 года есть рецензия на постановку К. Ф. Боярским балетов на музыку Д. Д. Шостаковича в Малом оперном театре. Писал ли он ее для публикации или для семинара по критике, сейчас уже не важно. Вот отрывок, показывающий глубокое проникновение начинающего композитора-музыковеда в балетное искусство:

¹ Речь идет о пьесе В. И. Аринина «Последний портрет Пушкина», поставленной режиссером В. И. Метелицей.

<...> Музыка симфонии [9 симфония. — АТ] легка, весела, изящна, порою грустна, порой боевита (III ч.), но не очень серьезна. Это веселый строй ассоциаций, потянувшихся в наше сегодня со страниц немецких классиков, чтобы вдохнуть в себя бесшабашный воздух <...> чтобы, забыв о своем благородном происхождении, пуститься в пляс под звуки наших гармошек и наших уличных песенок и выглядеть в нем до смешного забавно. Даже суровый багрянец реквиема (IV ч), этот звуковой кулак и печальная песня войны, не нарушает общей картины беззаботных интонационных переборов.

Возможно ли поставить балет на эту музыку, как, впрочем, и на любую другую, в партитуре которой не подразумевается хореографическая строчка? Но для этого необходимо особенно тонко и точно чувствовать ее образный и интонационный смысл, без чего немислимо создание цельного сценического произведения. Симфоническая музыка всегда сложнее прикладной балетной, и не только ритмически, но и приемами письма, и образно-смысловой многоплановостью каждого момента развития, а поэтому трудно избежать известного разрыва между симфоническим произведением и хореографией, зауженного, часто превратного толкования музыки, образных натяжек и неувязок.

Удалось ли избежать этого Боярскому? Нет, не удалось. Прежде всего, сюжет притянут к музыке, как говорится, граблями за уши. Образный смысл 9-й симфонии ни в какой мере не допускает изображения сложных душевных переживаний <...>. Отсюда явная нелепость в трактовке нежной, почти колыбельной музыки II части, хореографически истолкованной как бурная трагедия девушки, потерявшей на войне возлюбленного. Прозрачная, легкая, почти камерная звучность I части сопутствует бодрому, тяжеловесным «па» вернувшихся домой фронтовиков, а общечеловеческая скорбь IV части служит иллюстрацией неудачного изнасилования. Логика в использовании музыки совершенно чудовищная <...> [1. 44].

Глава 19

«АНЮТА»

Музыка телебалета «Анюта», а затем и балета, идущего во многих театрах, — в числе наиболее любимых публикой сочинений автора, принесших ему неслыханную популярность. Но не забудем слова либреттиста и режиссера этого шедевра А. А. Белинского: «Необходимо уточнить, что „Анюта“ не балет с музыкой Гаврилина,

а на его музыку» [194. 148]. Однако неверно утверждать, как для красного словца написали в одной газете, что «„Анюту“ Гаврилина подарили». Истина — посередине.

В. А. Гаврилин

Отношения с балетом у меня складывались любопытно и непредсказуемо. Еще студентом консерватории некоторое время я был концертмейстером в балете <...> но сочинить балет не дерзнул. Обратил меня в эту веру <...> Александр Белинский, поставивший на телевидении ряд интересных музыкальных спектаклей. Опытный режиссер, он разглядел в отдельных фрагментах музыки, написанной мною лет 15–20 назад, балет на сюжет чеховского рассказа «Анна на шее».

Конечно, для меня самого это было неожиданно: оказывается, сам того не зная, я уже давно пишу балетную музыку, да еще помогающую воплотить на сцене чеховские образы! Но если вдуматься, то это не так уж удивительно. Чехов — мой любимый писатель, каждый год перечитываю его рассказы. Ранимость, незащищенность, особая деликатность его героев, трагизм неразделенной любви, чистая, светлая грусть, нежность к пошлости — все это мне хотелось выразить в музыке. <...>

В признании, которое получили эти работы [«Анюта» и «Дом у дороги». — АТ], мне особенно дорого то, что критики и балетмейстеры отмечают *сценичность* музыки, простор для воображения, который она предоставляет постановщикам. Это, если хотите, одобрение основного моего композиторского кредо: обращать главное внимание на передачу душевного состояния человека [3. 290–291].

По рассказу А. А. Белинского, балет родился из вальса:



Е. Максимова
в роли Анюты

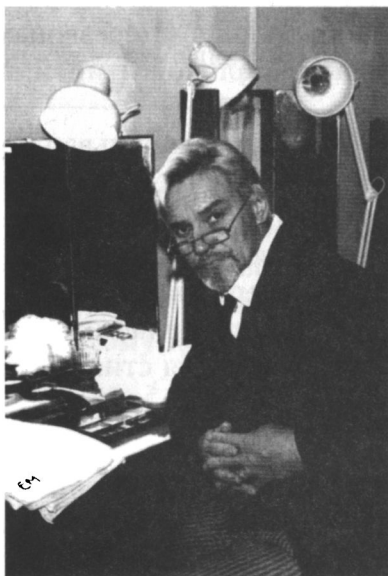
Сюжет с «Анютой» не имеет аналогов в истории русского балета. После того как в 1972 году мы сняли для телевидения свое первое совместное с Валерием Гаврилиным сочинение — «Театральные истории» по рассказам Чехова, я мечтал о том, чтобы и дальше сотрудничать с этим уникальным талантом. У него был написан вальс, который я до сих пор считаю равным по художественному уровню «Вальсу-фантазии» Глинки. Как только я его услышал, то сразу почувствовал в нем нечто чеховское и отправил кассету с записью в Москву Владимиру Васильеву. Наутро тот позвонил мне: вальс его очаровал. Однако на наши уговоры сочинять балет Гаврилин не поддавался. Даже письмо написал с отказом. Несмотря на это Васильев приехал в Ленинград, и мы вдвоем принялись слушать записи

волшебных гаврилинских фортепианных сочинений, уже имея в виду рассказ «Анна на шее» и Катю Максимову... Только после того как мы показали Валерию свой подбор, он принялся за работу [195].

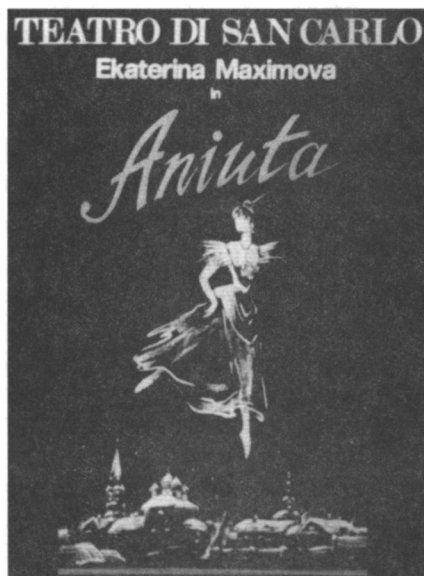
В. А. Гаврилин. Из письма Т. Н. Грум-Гржимайло. 24.11.1982

<...> А. Белинский и В. Васильев были лишены моих испуганных предрассудков¹ и проявили большое мужество — за что я очень благодарен. Более того, они открыли мне глаза на мою музыку и во многом укрепили мой «инструментальный дух» <...>.

Надо сказать, что хореография В. Васильева меня поразила. О более точной интерпретации партитуры нельзя и мечтать. Это хореография, украсившая музыку, исключительно ярко истолковавшая и обогатившая ее. Специалисты балета много спорят и даже бранят эту работу. Я не помню, сколько в этой работе новаторского и сколько банального, но мне совершенно ясно, что если балетмейстер так умеет слышать и понимать музыку — это чудо и явление на все времена выдающееся [З. 155–156].



В. Васильев в гримерной



Афиша спектакля «Анюта» в театре «Сан-Карло» в Неаполе

¹ «Испуг» по отношению к своей инструментальной музыке, как сказано в том же письме, был вызван тем, что «музыковеды отнесли ее в очень низкий разряд, в лучшем случае позволяя называть „детской“».

Все это надо знать, чтобы, по достоинству оценивая сделанное композитором, не поддаваться соблазну приписывать ему то, что он не делал.

Сохранился «Порядок музыки В. Гаврилина для фильма-балета „Анюта“, составленный Белинским¹. № 1 — «Променад на бульваре», значит, начало сразу было задумано иным, чем в «Анне на шее», но писавшие об «Анюте» не обратили на это внимания. Начало у Чехова: сразу после венчания «молодые выпили по бокалу, переоделись и поехали <...> на богомолье за двести верст». Телебалет начинается с кадров девушки в подвенечном наряде: она кружится в танце и более всего походит на героиню другого чеховского шедевра — на готовящуюся взлететь гордую чайку. Кружение длится и длится, а возникшее ощущение близкого полета постепенно тускнеет — взлететь не удастся... Символично, что в начале 80-х, когда действенная, мужская Россия наконец-то обрела голос в «Перезвонах», страдательная, женская, ипостась ее стала безмолвной птицей, закрутившейся в праздничном угаре.

...Уже после знакомства с героиней мы попадаем на бульвар провинциального города с променадом, который станет символом засасывающей обывателей обыденности. Менялись времена года, прежними оставались и место, и люди, и разговоры, разве что приедалось это однообразие, движение все более сдерживалось и начинало походить на замедленную съемку в еще не родившемся тогда кинематографе. И, как в старом кино, разворачивался стилизованный под старину рассказ.

[Работы Белинского вообще и в жанре телебалета, в частности. «Галатhea», «Старое танго». Телефильм на чеховские сюжеты «Театральные истории» с музыкой Гаврилина.

¹ № 7 и 8 в этом «Порядке» — «Адажио с поручиком» и «Уход полка на бульваре»: Белинский предполагал ввести тему квартирующего в городе полка из «Трех сестер». От военной темы отказались, так как Гаврилин не разрешил использовать марш из фильма «В день свадьбы» (См.: [179. 148]) — он уже был включен в вокально-симфоническое действие «Свадьба». — Прим. ред.-сост.

Помощь композитора Л. Десятникова. В чем?¹

О хореографии, съемках и о «монтажной хореографии» — см. в книге Белинского [194. 148–152, 154–163 л].

Телебалет «по мотивам», ибо от «Анны на шее» мало что осталось. Но зато добавилось очарование Максимовой, блистательная постановка Васильева и гениальная музыка Гаврилина, которые укутали чеховский сюжет в такое высочайшее мастерство и обаяние, что теперь даже как-то странно обсуждать соответствие или несоответствие трактовки сюжета, образов главных героев и т. д.

Чеховское у Гаврилина. Поэтика обыденного и поэзия быта

Тема «Чехов и Гаврилин» далеко не исчерпывается признанием: «Чехов — мой любимый писатель».

Говоря о чеховском в литературе или музыке, нередко ограничиваются указанием на некоторые важные частности, упуская при этом скрытую за внешними проявлениями высокую символическую суть его рассказов и пьес и принципиальную новизну им сделанного. В данном случае как раз эти особенности его поэтики наиболее важны. Поэтому напомним снова Б. М. Эйхенбаума:

<...> Рассказы Чехова <...> это скорее *сцены*, в которых гораздо важнее разговор персонажей или их мысли, чем сюжет. <...> Совершенно естественно, что от рассказов Чехов перешел не к романам <...> а к пьесам, к *театру*. Вся система Чехова была построена на лирике <...>. Этот глубочайший лиризм обнаружился именно тогда, когда чеховские персонажи вышли на сцену и заговорили перед зрительным залом о тех же «мелочах». <...> В разговорах персонажей открылся второй

¹ Л. А. Десятников по просьбе киностудии сделал оркестровку фортепианных пьес, но Гаврилин отверг ее и предложил, чтобы под его контролем оркестровку делал С. К. Горковенко. Номера из «Театрального дивертисмента» и фрагмент из «Скоморохов» Гаврилин оркестровал сам. «Анюта-вальс» сочинен специально для телебалета. — Прим. ред.-сост.

смысл, придающий самым обыденным, будничным словам важный жизненный смысл. <...> Чехов преодолел иерархию предметов, преодолел различие между «прозой жизни» и ее «поэзией» <...> [30. 232–234].

Гаврилинская ориентации на небольшие музыкальные фрагменты, пьесы — нечто вроде «лирического дневника», этюдов настроений, а не на крупную, как роман, форму симфонии, сама особенность его работы («вижу людей») и театральная наполненность создаваемых им музыкальных образов, особый интерес к женским образам, то есть чеховская по сути своей поэтика его сочинений — стали питательной средой, из которой и родился этот трогательно-реалистически-гротескный телебалет.

Считая Чехова «изобразителем обыденности», его часто причисляют к адептам некоей «обыденной» же поэтики, которая не допускает преувеличений во вкусе Гоголя и сюжетных «словов» в духе Достоевского. Между тем обыденны в этом смысле лишь чеховские фабулы. На уровне предметного мира мы видим иное. Здесь характернейшей чертой чеховского вещного видения была деталь редкая и резкая. <...> Генетически восходя к юмористике Чехова, подробности такого рода составляют один из важнейших компонентов художественного мира Чехова позднего. <...> [196. 180].

Кстати, и у Гаврилина некоторые особенности письма идут от первых его опытов в театральной музыке — от водевиля «Так женился Копачи» и «Сатир» на слова Григулиса.

Гротесковая обрисовка государственной машины (что-то бездушное, механическое, бессмысленное), возникшая еще в спектакле «Через 100 лет в березовой роще», возможно, не столько чеховская, сколько гоголевская, сухово-кобылинская или салтыково-щедринская с очевидным усвоением достижений музыкального гротеска XX века.

«Адажио» — «Романс (Воспоминание о Листе)» — уже в самой фактуре этой музыки с воздушностью, полетностью мелодии, с ее удивительно трепетным парением над землей так очаровательно и

целомудренно передаются и томление чувств, и невольное забегание вперед, и «нетерпение чувств», которые без особых усилий уравниваются еле приметной, но по-мужски сильной и непреклонной мастерской поддержкой нижних голосов.

Телевизионная и сценическая судьба

Фильм был награжден в 1982 году в Праге премией Интервидения по категории музыкальных программ, его приобрели для показа около ста телевизионных компаний Европы и Америки. Далее были «Золотой приз» X Всесоюзного телефестиваля в Алма-Ате (1983), Государственная премия РСФСР авторскому коллективу¹, постановки сценической версии (первая премьера — театр «Сан Карло» в Неаполе, затем — в Большом театре, в других городах²). И горькие слова А. А. Белинского:

Единственный город, до сих пор не откликнувшийся на сочинение своего выдающегося земляка, это Петербург. Обидно! Почему так случилось? На этот вопрос могут ответить руководители наших музыкальных театров, давно не балующие самый балетный город мира новой хореографией [195].

Б. А. Львов-Анохин

<...> Теоретически трудно предположить, что в одном произведении могут сосуществовать классический уравновешенный дуэт во всей его прекрасной условности, почти бытовые балетные танцы, обобщенные и обостренные в образе провинциального жеманства <...> эпизоды острого пластического гротеска, психологические сцены, построенные на приемах пантомимической игры.

Трудно представить, что подобный хореографический калейдоскоп может происходить на фоне довольно подробных старинных интерьеров, видов уездного города, создающих вполне достоверную ретроспективу давно прошедшего времени, ушедшего быта. Если представить

¹ Гаврилин на этот раз премию не получил, так как уже имел ее за «Русскую тетрадь», а по регламенту она присуждалась только один раз. — *Прим. ред.-сост.*

² Кроме московского Большого театра балет был поставлен в Ижевске, Казани, Одессе, Омске, Перми, Риге, Улан-Удэ, Уфе, Челябинске; в большинстве театров, включая Большой, балет идет до сих пор. — *Прим. ред.-сост.*

себе все это чисто умозрительно, можно заранее заготовить обвинения в эклектике, в соединении вещей, несоединимых по самой своей природе.

В фильме-балете «Анюта» <...> все эти, казалось бы, столь противоречивые компоненты слились в некое единство, убеждающее целостностью художественного стиля. Секрет этой целостности — в верности чеховской атмосфере, чеховской интонации, в смелом и в то же время «деликатном» переплетении сарказма и грусти, горечи и нежности, безысходности и душевного света. Вся эта сложная внутренняя «клавиатура» чувств, красок, нюансов возникает из трепетного, бережного, вдумчивого «вчитывания» в чеховский текст и из такого же чуткого «вслушивания» в музыку композитора Валерия Гаврилина, в которой тоже всё от Чехова.

<...> В партитуре слышится гром бальных и садовых оркестров, щемящие звуки уличной шарманки, надрыв визгливых уездных скрипок, простодушие домашнего музицирования и размеренный звон старинных музыкальных шкатулок. В замечательном вальсе звучит затаенная и страстная тоска о счастье. Чуть насмешливая тривиальность интонаций бытовой музыки преображается, поднимаясь то к глубокому лиризму, то к блистательному сарказму почти сатирических пассажей. В своеобразной лаконичности оркестровки тоже соответствие удивительной чеховской «краткости» <...> [197. 8–9].

Представляется, что в случае «Анюты» союз «Гаврилин и балет» — при всех великолепных и бесспорных достижениях — в некоторых отношениях все же случаен и не до конца его удовлетворил.

Во-первых, здесь весьма значительна доля авторства либреттиста и постановщика, в какой-то мере сужающая возможность композитора влиять на результат. При всей театральной яркости и дансантиности, музыка из «подбора» не везде имеет необходимую глубину.

Во-вторых, окончательная драматургия телебалета рождалась уже на монтажном столе. Это обеспечило высочайший результат в непростой и новой сфере жанрового синтеза, однако рассматривать его исключительно как достижение композитора нельзя.

Как это ни парадоксально, но если в камерно-вокальных жанрах композитор мог преодолеть условность концертного исполнения именно привнесением черт театральности, сценичности созданного им образа, то в балете, а тем более в становящемся жанре телебалета он вынужден был подчиниться предлагаемым обстоятельствам

и принять ту меру условности, которую ему в тот момент могли предложить хореограф, симфонический оркестр и условия звукозаписи, во многом условные декорации и операторские приемы, возможности монтажа и т. д.

Но самое любопытное, что на уровне художественной сверхзадачи «Анюта», несмотря ни на что, полностью отвечает ведущей в творчестве Гаврилина романтической теме крушения идеалов...

Глава 20

«ДОМ У ДОРОГИ»

Через пять лет после первого показа нового телебалета вышла партитура, на обложке которой значилось: «Дом у дороги. Музыка балета (по А. Т. Твардовскому). Для большого симфонического оркестра». И мало кто обратил внимание на слова «Музыка балета» вместо привычных «Сюита из музыки к балету...»! Даже на недавнем компакт-диске из серии «50-летие БСО им. П. И. Чайковского», возможно машинально, поставили «Симфоническая сюита по поэме А. Твардовского»...

Долгое время, как и все, я был уверен, что исполняемая партитура и есть Сюита, но не давал покоя вопрос: почему музыкальная драматургия телебалета и гаврилинская «музыка балета» столь разнятся? Авторское определение жанра я, честно говоря, осознал, лишь почти до дна погрузившись в партитуру, приняв в себя искреннюю, кристально чистую музыку и вновь пересмотрев телефильм...

Но пойдем по порядку. Существенные детали рождения замысла рассказал его инициатор А. А. Белинский. Оказывается, он вместе с либретто «Галатеи» для Максимовой написал и либретто «Василия Тёркина» для Васильева. Васильев в эту идею не поверил, но Белинский продолжал думать о ней:

<...> Гаврилин сначала отнесся к моему предложению скептически, но после «Анюты» я уже знал, что надо делать. Засев в фонотеку радио и нотную библиотеку, я разыскал оркестровую пьесу Гаврилина

«Атака»¹, симфонический кусок из «Военных писем», музыку к спектаклю «После казни прошу...» и фортепианную пьесу «Сон снится». Все это я принес автору.

Валерий Александрович понял, чего я хочу. Ни одного из перечисленных произведений он в партитуру балета не включил, используя только для колыбельной музыкальную тему из пьесы «Сон снится». <...> В разговоре с Гаврилиным я упомянул, что мечтаю о военном вальсе [194. 154].

Гаврилин сочинил вальс. О первом его прослушивании в исполнении автора режиссер написал:

Это одно из моих самых больших музыкальных потрясений <...>.

Вальс <...> длится девять минут — колоссальное время. Именно вальс, его музыкальная драматургия подсказали сюжет поэмы «Дом у дороги» в качестве фабулы будущего балета. Вальс, исполненный оркестром Ленинградского радио под управлением Станислава Горковенко на репетиции, убедил Владимира Васильева взяться за работу над балетом. До этого он категорически отказывался. Забегая вперед, скажу, что мы с Васильевым на экране в пластическом воплощении не использовали и десятой доли музыкального содержания этого потрясающего «Вальса» [194. 154–155].

А. А. Белинский — В. А. Гаврилину. Май 1984 г.

<...> Я очень, очень жду Вашей музыки!!!!

Главные новые партитуры, это «Коси, коса» и то, что Вы называете «Рябиной», а я «Пленом».

Очень уж мне понравилась тема. Готовность этих партитур, при наличии готового «Марша», «Войны», «Одинокой гармонии», а все остальное, как говорят музыканты, — дело техники.

Приеду в Ленинград 21-го мая и сразу буду звонить. <...>

В июле 1984 года появилось интервью с Гаврилиным, записанное, вероятно, еще тогда, когда окончательный переход от «Василия Тёркина» к «Дому у дороги» еще не был решен:

<...> Я счастлив, что судьба одарила меня встречами, долгими беседами с Василием Павловичем (Соловьевым-Седым. — АТ)! Однажды мне, тогда только-только начинающему, Василий Павлович предложил

¹ Описка Белинского: у Гаврилина нет оркестровой пьесы «Атака», а есть песня с этим названием. — *Прим. ред.-сост.*

невиданное: писать вместе оперетту «Василий Тёркин». Помню, я просто испугался. Такой маститый композитор — и меня в соавторы?! А теперь, по прошествии времен, как видите, сподобился, сам рискнул. Сейчас завершили запись музыки. Скоро начнутся съемки. Может, к зиме это все встанет в телепрограммы.

— *Значит, на телеэкране оживет знаменитый балагур, весельчак, этакий скоморох времен Великой Отечественной?*

— Не совсем так. Я, как композитор, старался быть верным несколько иной точке зрения на Тёркина. Тема красоты жизни, тема человека — вот что руководило мною при работе над балетом. Хотелось — уж не знаю, вышло ли? — проникнуть во внутрь этого балагура, как вы выразились. <...> Твардовский, как истинный поэт, философ, видел, по моему глубокому убеждению, своего героя иначе. Не только, не столько скомороха, способного потешить публику в час привала. Неунывающий? Да. Но идет-то Твардовский от былинных образов русского солдата-мудреца, добрейшей души человека. Любвеобилие. Умение сострадать. Умение поддержать фронтового собрата в трудном военном лихолетье — вот что видится главным в легендарном Василии. И еще — его потрясающее умение оделять жаром собственной души других людей. Как нам сегодня не хватает подобных Тёркину добрых молодцев! [3. 192]

А. А. Белинский

Музыка Валерия Гаврилина оказалась на высоте поэзии Твардовского. В оркестровке балета он сделал удивительные вещи. В партитуру вальса, набата, вокализа «Плен» композитор включил гусли. Этот инструмент вошел в симфонический состав оркестра, и на замену его арфой Гаврилин не согласился.

Я помню, мы поехали на Каменный остров, где репетировал оркестр народных инструментов. Там находились единственные в Ленинграде звончатые гусли. Щипковые композитора не устраивали. <...> Гаврилин быстро просмотрел нотную партию какого-то сочинения, лежащего на гуслях. «Все ясно. Мы можем ехать», — сказал он мне. Через неделю я услышал, как звучат гусли в номере «Набат». Какой высокий профессионализм!

<...> Оставив из текстов Твардовского только «Коси, коса», Гаврилин сочинил вокализ на эпизод «Плен». Это трагическая кульминация балета. Рождение ребенка в плену — один из самых пронзительных фрагментов поэмы Твардовского. Музыкальное завершение он получил прямо на записи фонограммы. Услышав исполнение вокализа Тамарой Смысловой и довольный им, Гаврилин тут же, на глазах оркестра, дописал рефрен для гуслей. Рефрен был на тему вальса и подчеркнул музыкальную драматургию балета. Кроме гуслей в симфоническую

партитуру вместо фортепиано был введен баян. Его звучание в вальсе определило хореографическое решение. Движения русского танца, руки на завязках платочка у девушек, дробь и присядка парней [194. 155–156].

О роли музыки рассказал также балетмейстер и исполнитель главной роли В. В. Васильев:



В. Васильев в главной роли в балете «Дом у дороги»

Я не стал бы делать фильм и участвовать в нем, если бы не прекрасная музыка выдающегося советского композитора Валерия Гаврилина. Я приехал в Ленинград и услышал сначала вальс. Простая мелодия, но сколько в ней человечности, боли, той самой трепетности и нежности Александра Трифоновича Твардовского, и я понял: не смогу не станцевать. В сущности, этот вальс — лейтмотив балета, хотя и все его другие музыкальные части замечательно яркие, волнующие [198].

После выхода телефильма появилась обстоятельная статья Б. А. Львова-Анохина:

Удивительный вальс сочинил композитор Валерий Гаврилин, я не побоюсь поставить его в один ряд со знаменитыми вальсами русских классических симфоний и балетов. Я понимаю Васильева, который писал, что его участие в работе над этим фильмом решил именно вальс <...>.

Из этой музыки исходит вся хореография Владимира Васильева <...> [199. 5].

В. В. Васильев

Это был законченный рассказ о судьбе героя, который сам по себе мог стать маленьким балетом... И, самое главное для меня, этот вальс как бы «принадлежал» Твардовскому и рассказывал что-то о нем. Я не думаю, что будет кощунственно сказать: вся музыка Гаврилина кажется «принадлежащей» Твардовскому, во всяком случае, пронзительно созвучной его поэзии. Ее самобытность поразительна — оркестр, солирующие гусли, баян, колокола, женский голос (замечательная фольклорная певица Тамара Смыслова) — все это создает музыкальную поэму замечательной красоты и силы. <...>

Есть еще тема, проходящая красной нитью через большинство произведений Твардовского, — дорога... В этой метафоре большой смысл. Дом у дороги становится символом слова «Родина» [200. 34].

Поначалу постановщики намеревались включить в фильм стихи из поэмы; их должен был читать М. А. Ульянов. Об этом известно из письма Белинского Гаврилину, интересного и тем, что в нем упомянут еще один незавершенный замысел композитора — телебалет по сказам Б. В. Шергина:

<...> Вот подборка стихов, сделанная для фильма. Я предполагал, что Ульянов будет читать стихи за кадром между музыкально-хореографическими номерами, на натуре, которую, как Вы знаете, снять не удалось. <...>

Р. С. Усиленно работаю над Шергиным. *Трудно!!!*

От чтения стихов Ульяновым отказались, в начале фильма дали отрывок из поэмы в чтении самого А. Т. Твардовского. Глубокий смысл этого решения отметил Б. А. Львов-Анохин:

Наверное, в фильме нет полноты всей поэзии Твардовского, но есть чуткое ощущение ее природы, ее стихии. Голос поэта, прозвучавший в начале фильма, стал словно звенящим нравственным и творческим камертоном для всех его создателей [199. 5].

И вот теперь, посмотрев телебалет и в полной мере насладившись мастерством танцовщиков, искусством и интересными находками балетмейстера и режиссера, оценив вклад всего творческого коллектива, мы можем наконец закрыть глаза и просто послушать музыку Гаврилина. Иначе не понять, как складывалась работа композитора, в чем это было участие в союзе равных, а где более энергичные и

телегеничные Васильев и Белинский использовали его музыку по-своему. Надо понять главное — как самому композитору виделось это сочинение.

Начнем с того, что в какой-то момент вместо трафаретно-стершегося «по мотивам...» предполагалось более точное и емкое — «По прочтении А. Т. Твардовского». При этом решались сразу многие проблемы, очевидные для Гаврилина-композитора и мыслителя. Появлялся бы ассоциативный шлейф — о нем уже шла речь в связи с «Перезвонами». Но не только. Было понимание невозможности перевести произведение с языка одного искусства на язык другого, тем более что речь шла о сокровенном. Можно указать лишь на то, *кто и как* подтолкнул душу на размышления и переживания, и очертить круг явлений, которые невыразимо сильно волнуют, одухотворяют душу. Здесь это были Дом, Дорога, Мать, Земля, Песня, Праздник. Горя почти что и не было, ибо по натуре своей Гаврилин всегда пытался смягчить трагедию, найти в самом печальном жизненном сюжете доброе, жизнеутверждающее начало. Увлажняющие душу слезы готовы были брызнуть, но оставались в глубине его опечаленного сердца. Соответственно этому «музыка балета», в отличие от телебалета, выстраивается просто и незамысловато, как сама жизнь: 1. Материнская песня, 2. Юность, 3. Дорога, 4. Вальс. Заканчивал все номер 5. Праздник — Праздник Жизни и Праздник Победы¹.

То, как Гаврилин читал и воспринимал Твардовского, восходит к основам жизни и устоям его творчества. В гениальном эссе «Три времени года» он написал, что Твардовского роднит со Свиридовым

бескомпромиссность творческая и человеческая, презрение к украшательству речи, добротолюбие и сугубый интерес к тому, что является общим для всех людей. <...> И Твардовский и Свиридов обращались именно к сердцам и памяти, заставляя их работать, не позволяя лениться, и этим самым выставили заслон против псевдоискусства, которое <...> обращается не к сознанию, а к инстинктам человеческим, не требует для восприятия ни напряжения, ни внутренней работы, ни культу-

¹ На изданной партитуре «Дома у дороги» Гаврилин написал: «Переменить местами части I — Юность и II — Материнская песня». Надпись сделана, по-видимому, в 90-е годы. — *Прим. ред.-сост.*

ры, ни мировоззрения, мало-мальски выходящего за рамки, очерченные требованием инстинктов, то есть не дает духовного роста. Всеми помыслами и делами выступая против псевдообщительности, эти художники стали подлинно общительными — на уровне духовном.

<...> Это два апостола нашей национальной духовности, для которых поэзия — не досужая выдумка для красного словца, для времяпрепровождения, не одежда для парадных случаев, не доходная профессия, не способ быть узанным, а действенная сила, которая должна быть воспринята людьми не завтра, не через десять, сто лет, а немедленно, потому что завтра может быть поздно. Так люди строят дом — он нужен сейчас, иначе жить нельзя. Но жить в нем будут многие поколения, стоять он будет десятки, может быть, сотни лет — в зависимости от материала и качества постройки, и он всегда будет нужен [3. 216–617].

Такой дом — Дом у Дороги — Гаврилин строил всю жизнь, а в музыкальную ткань это воплотилось в 80-е годы. Неудивительна и связь с поэзией Твардовского. Начиналось — у него в пору общения с Соловьевым-Седым, у Белинского в пору создания первых телебалетов — с хрестоматийно знакомой поэмы «Василий Тёркин» и уже потом сфокусировалось на «Доме у дороги». Для Гаврилина такой финал исходного замысла более органичен, при том что и скоморошество Тёркина было ему не чуждо. Однако в соединении с темой войны, в прикосновении к святой святых народной судьбы, да и своей собственной жизни, сокровенный «Дом у дороги» был ему в момент духовного постижения самых глубин бытия народного гораздо необходимей, чем более плакатный, размашистый «Василий Тёркин».

Литературовед В. И. Гусев нашел слова, которые точно отражают духовную суть «Дома у дороги» и позволяют расслышать в поэме изначально гаврилиньские тему и интонацию:

«Дом у дороги» <...> как бы более молчалив, он более сам в себе <...>. Созданный на голой любви и голой боли, он не дает простора душе — не дает перевести дух <...>. Нет никаких пауз, интервалов и послаблений; душа напряжена непрерывно — и не вздумайте читать это вслух: слезы не дадут опомниться, сомнут голос [201. 243].

Эти слова в полной мере можно отнести и к созданной Гаврилиным сокровенной, трепетной и *молчаливой* «музыке балета». Есть часть, где молчание это наполняется такой неизбывной слезной силой, что не пропеть и не выговорить слова главной его женской

темы, темы Матери-Земли, темы прощанья, а можно только подпереть ее корявым беспалым подголоском и слушать скрип кирзовых сапог, танцующих в последний раз перед тем, как начнется Пляска Смерти. Потому и главная тема-символ (песня «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина»), как спазмом в горле, замкнута намертво, чтобы не всколыхнуть и нечаянным словом не шелохнуть, не расплескать гнетущее море слез...

Здесь уместно вернуться к началу и привести воспоминания Я. Л. Бутовского — он приводит записи из своего дневника 1984 года (выделены курсивом. — АТ). Гаврилин пригласил друга, чтобы посоветоваться, как быть с задуманным Белинским телебалетом:

Мы довольно долго, в деталях, обсуждали все «за» и «против». Одним из «за» Валерий считал то, что у него уже есть три подходящие темы. Одна из них — очень давняя, он никак не находит ей применения, но телебалету отдавать ее жалко. Снова запись:

Повернулся к роялю: «Танцплощадка. Духовой оркестр. Последний раз танцы... Перед уходом на фронт...» Стал играть прекрасную вальсовую тему, но как-то слишком медленно. Потом вступила другая тема, которая показалась мне не очень органичной для такого вальса. Я шевельнулся в кресле. Он остановился, посмотрел на меня. Я сказал: «По-моему, слишком медленно...» — «Нет, быстрее нельзя... Это последний вальс...» — «Ну попробуй». Он начал сначала, чуть быстрее. Стало лучше, особенно первая тема, но вторая плохо с ней вязалась. Я сказал об этом. «Да, пожалуй... Слишком изящная...»

Потом он стал играть второй, новый кусок вальса. И с первых же тактов (он сначала сыграл саму тему, кажется, одним пальцем) я замер и не пошевелился до конца. У меня опять есть только одно определение — гениально! Душераздирающая музыка. Слезы подступали...

Он сыграл в полную силу — до фортиссимо, потом снова сошел к пиано и снова — одна тема, без аккордов... Когда он кончил играть, мы оба долго молчали. Я просто не находил слов, потом неловко пошутил: «Твоя Наташа мне сказала, что Белинский, послушав любую твою мелодию, говорит одно слово: „Гениально!“ Могу сказать то же самое».

Валерий улыбнулся и сказал: «А знаешь, что это за тема? Это второй голос „Что стоишь, качаясь...“». Он снова начал играть тему,

подпевая. Это было удивительно! Я сказал, что не заметил связи с песней, которую очень люблю, но ощущение от музыки соответствует ей. «Я ее тоже очень люблю. Там смысл глубокий — тянутся друг к другу и не могут соединиться... Никак...» Потом он как-то хитро улыбнулся, может быть, даже подмигнул: «Только ты никому об этом не говори».

Перепечатывая сейчас эту запись, так как она была наскоро сделана более пятнадцати лет назад <...> чувствую, что не передал тогда и тысячную долю потрясения, которое испытал.

Услышанное еще не было вальсом для «Дома у дороги». Это был, видимо, первый эскиз, что-то вроде «обкатки тем». Главная мелодия развивалась все мощнее, рояль звучал уже как оркестр, и я невольно ощущал, казалось даже, слышал: здесь — медные, здесь — гармонь, здесь — ударные. Главная мелодия сменилась теми двумя, что он играл сначала, «изящная» тема стала немного «кадрильной» и была уже вполне к месту. Звучание музыки нарастало, и нарастал ужас прощания навсегда. Потом осталась простая, задушевная мелодия, ужас сменился светлой печалью.

По сути, Валерий впустил меня в свою «святая святых», позволил присутствовать при рождении музыки. Это не было «импровизацией на тему» (такие его импровизации мне тоже доводилось слышать), это было рождение музыки, рождение вальса, над которым он потом еще долго работал и, кажется, даже заменил одну из тем [9. 110–112].

При всей обобщенности главной темы и ее решения, была в этой музыке и неизбывная конкретика — были дорогие сердцу, легко узнаваемые приметы его собственного дома у дороги, его дома в Перхурьево, его материнской песни, его юности, его дороги, его вальса, его праздника, ибо без этой наполненности реальными жизненными соками искусство обречено на умирание...

Голос поэта в начале фильма — решение не только чисто телевизионное, оно очень близко и поэтике самого Гаврилина. Достаточно вспомнить ту смысловую нагрузку, которую в Прологе «Военных писем» несет у него разговор мальчика с матерью. Уже после «Дома у дороги» подобное иножанровое включение как пример современных возможностей синтеза искусств и, одновременно, как необходимость подняться над жанровой ограниченностью взгляда на мир

в виде эпитафия появится и в телебалете «Женитьба Бальзамино-ва» — звучащая в его начале песня «Стонет сизый голубочек».

Не случайно сюиту из балета открывают «Песнь матери»¹ с блаженным теплом разлитой в воздухе ласки и тающими в воздухе волшебнo-сказочными переливами челесты, и «Юность» с естественно-неприхотливой певучей мелодией, неясными томлениями пробуждающейся души и шелестом трав, задумчивым соло скрипки, с первым пробуждением восторженной души, с пролетающей в прозрачные небеса стайей птиц, криками чаек.

«Вальс» — тяжело поднимающий от земли, суровый и устало трезвый, ненарядный, как будто в запотевшей гимнастерке и лишь постепенно раскручивающийся, увлекающий, пьянящий и дурмани-щий своим кружением. Начало — тревога в медленно, из виолончельных недр, рождающейся мелодии (вальс с трудом, против воли, вальс «со слезой»), а потом простой, незатейливый, под гармошку, постепенно воспаряющий танец души, что просыпается от омертвело-сти долгого и смертельного сна.

Эпизод — хруст военных сапог.

Щемящие реплики баяна, которые, подобно кадрам хроники в художественном фильме, голос одновременно обобщенный и исторически достоверный, с громадным шлейфом значений и ассоциаций, причем не только тембровых, но и литературных...

Баян — не только достоверность и значимость исторической реликвии, но и потрясение от общения с живым свидетелем эпохи, чей голос в конкретных условиях той поры не знал равных, не знал замены — подобно походной кухне: ей далеко до изысканного разнообразия ресторана, но в лесу или на опушке, когда земля еще не остыла от смертельного напряжения боя и усталые руки солдат с трудом ворочают в котелке покореженной алюминиевой ложкой, незаменимой, ни с чем не сравнимой.

¹ В автографе фортепианного оригинала «Сон снится» этим названием аккуратно за-клеено первоначальное, по-детски более теплое и сладостное — «Ходит дре́ма».

[См. у А. Т. Твардовского — в «Василии Тёркине». Хотя и несколько рафинированный, концертный вариант.]

Не говоря уже о том грандиозном культурно-историческом шлейфе, который тянется за баяном вплоть до легендарного Баяна. А тема трубы — в кульминации вальса — на уровне соло трубы в финале 2-й струнной симфонии А. Онеггера.

В партитуре телебалета, кроме пяти номеров, которые вошли в «Музыку балета», были еще три номера: «Коси, коса», «Дорога в плен», «Атака».

1. «КОСИ, КОСА». Оркестр — арфа, гусли, челеста, колокола, баян, голос.

2. «ДОРОГА В ПЛЕН». Мелодия (закрытый рот) начинается от фа-диеза и постепенно спускается к доминанте до-диез.

Есть указание автора в записке Т. И. Смысловой:

<...> Ваша эта мелодия повторяется пять раз. К ней будут добавляться при каждом новом проведении новые голоса <в оркестре>: сначала, при втором проведении, прибавляется та же мелодия на три тона ниже, при третьем — на большую терцию ниже, чем мелодия второго проведения, затем — на кварту ниже 3-го проведения. Таким образом, в четвертый раз это будет выглядеть так:

фа-диез, до, ля-бемоль, ми-бемоль.



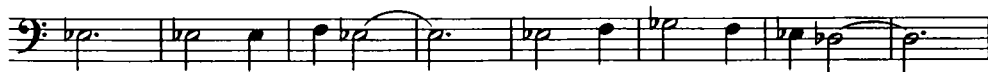
и т. д.



и т. д.



и т. д.



и т. д.

5-й раз — со всем оркестром.

Еще раз спасибо. ВГ.

3. «АТАКА». В основу этого номера легла оркестровая партия кантаты «Заклинение», написанной для праздничной программы Ленинградского мюзик-холла.

Если же вернуться к балету, то можно заметить, что «Праздник» оказался в начале, «Материнская песнь» стала основой любовной сцены. Главная же потеря телебалета — тот самый, длящийся около девяти минут, четверть всей «Музыки балета», — гениальный Вальс. Не нашлось, видимо, балетных средств, не хватило душевного спокойствия для того, чтобы с закрытыми глазами, молча пропеть эту гениальную гаврилинскую Лакримозу. Несмотря на высокое — уже по определению — мастерство соавторов, специфика балета, современные темпы съемки, скупые сорок минут болтливового телевизионного экранного мельтешенья сковывали их, и они не смогли безоглядно погрузиться в пучину народного горя и не смогли вместить весь этот необъятный сокровенный эпос народной души, так трепетно и сладостно тихо прозвучавший в скорбной тишине твардовско-гаврилинского «Дома у дороги».

М. Л. Таривердиев, телеграмма от 4.03.1985

Дорогой Валерий! От всей души хочу поздравить Вас с замечательной музыкой к новому балету «Дом у дороги». Слушали как всегда с упоением. Всегда Ваш горячий поклонник Микаэл Таривердиев.

Глава 21

«ПОДПОРУЧИК РОМАШОВ»

Январь 1986 года. В Ленинградском театре современного балета — премьера балета «Подпоручик Ромашов», поставленного Борисом Эйфманом по собственному либретто на музыку, подобранную из разных сочинений Гаврилина.

Пластический контур этого балета сохранился в небольшом фоторепортаже, сопровождаемом скупым текстом, в котором в числе прочего сказано:

Откровенный фарс и трагическая патетика, гротеск, сатира и фантазмагория стали художественным принципом «Подпоручика Ромашова». Эти же стилистические акценты подчеркивает яркая эмоциональная музыка В. Гаврилина и интересные работы исполнителей [202. 32–33].

Н. Аркина

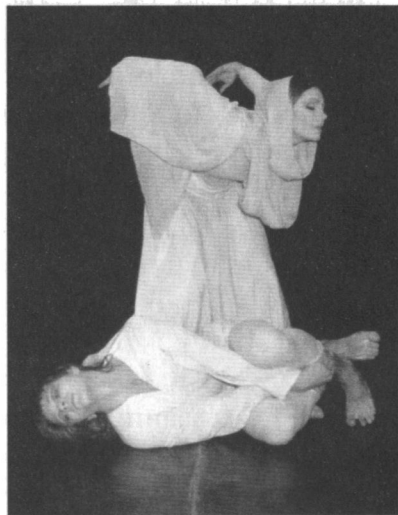
Хореографический вымысел, раздвигающий рамки известных балетмейстерских приемов во взаимоотношениях балетного искусства с литературой, заявлен в спектакле «Подпоручик Ромашов», поставленном <...> по повести А. Куприна «Поединок».

Спектакль Эйфмана соединил в себе реальность и фантазию, явь и наваждение, причем ирреальное подал с пугающей простотой. Как в прозе Гоголя, его «Петербургских повестях». <...>

Контраст смысловой, жанровой, стилевой — одна из главных красок этого спектакля. Музыка В. Гаврилина по духу своему удивительно близка повести А. Куприна. Романсово-песенное начало, марши сочетаются здесь с подлинным трагизмом. Щемящая грусть, звучащая в теме матери, теме, которая сопутствует образу героя на протяжении всего спектакля, цементирует музыкальную драматургию балета. Это тема одиночества юной души, вступившей в конфликт с окружающей грубостью, жестокостью, пошлостью.

Спектакль Б. Эйфмана многопланов, изобилует смелыми переходами от обобщенных картин жизни к эпизодам жанровым, от патетики к гротеску, фарсу. «Подпоручик Ромашов» — режиссерский спектакль. <...> В нем композиция, характер эпизодов образуют крайне напряженный, словно спрессованный темпоритм сценического действия. <...>

В итоге *краткие, разноплановые в жанрово-стилистическом отношении эпизоды выстроились в целостное, остроконфликтное трагическое действие, воплотившее глубинное существо купринского «Поединка»* [203. 13–16; *курсив мой.* — АТ].



И. Емельянова и А. Гордеев в сцене из балета «Подпоручик Ромашов»

Последнее крупное свершение на музыку Гаврилина. И если следовать за Эйфманом, у которого гибель героя определяется

не столько дуэлью, сколько конфликтом с бездуховностью, пошлостью и косностью окружающей жизни, — это произведение и для Гаврилина символично, оно рассказывает и о его также трагически проигранном «поединке».

Любопытно, что пришлось оно на начало перестройки, когда, с одной стороны, началось духовное освобождение, «гласность», но с другой, бывшее идеологическое давление и солдафонскую муштру тоталитаризма сменил еще более изматывающий душу хаос, от которого человек творческий страдал ничуть не меньше. Вспоминаются слова Валерия Александровича из его письма мне, написанного в ту пору: «Я так страшно одинок в наших ингерманландских болотах, что иногда мне хочется утопиться», а еще по телефону: «Все врут, нигде не найти правду».

Работы этих лет: 1986 — «Подпоручик Ромашов»; 1989 — «Женитьба Бальзаминова»; 1992 — музыка к фильму «Провинциальный бенефис»; 1999 — «Три песни Офелии» (окончательная редакция). Скромный, казалось бы, итог не случаен. Для тонко чувствующего музыканта психологическое состояние общества, востребованность искусства, возможность того, чтобы выстраданное им сочинение сразу дошло до слушателя, играли огромную роль. В начале творческой жизни Гаврилина это было. Но если свежесть и народность «Русской тетради» попали «в струю», привлекли внимание прогрессивно мыслящих именитых музыкантов, если «Анюта» пришла на пору новаторских проб в области телевизионных жанров, а «Перезвоны» были явно востребованы и попали на самый пик расцвета мининского хора, то в новой ситуации ни мнение последних именитых, ни вообще проблемы «братского общения», чистоты истоков, выживания национальной культуры уже никого не интересовали — все были заняты своими частными и меркантильными интересами.

[На смену разорению корневой системы, разорению русской деревни пришли разорение и неминуемый распад всей страны... Страна наперсточников: апокалиптическая клоунада или карнавал по-советски.]

Глава 22

«ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА»

Любопытно, что первая театральная работа Гаврилина — музыка к комедии «Так женился Копачи» — была написана в год его женитьбы. В год тридцатилетия со дня свадьбы он обратился к той же теме в «Женитьбе Бальзамина».

Н. Е. Гаврилина — Т. Д. Томашевской. Конец июня 1989 г.

<...> 14 июня была премьера в Доме кино нового телефильма-балета «Женитьба Бальзамина», который в эту зиму сочинил и написал 380 стр. партитуры Ваш любимый Валерик. <...>

Фильм приняли на «ура», дали 1-ю категорию. Значит, кроме того, что мы получили, получим еще 179% гонорара, но это уже в декабре. Так что успех есть и материальный и моральный.



Съемочная группа телефалета «Женитьба Бальзамина».

В первом ряду в центре А. Белинский, справа от него М. Кулик, Н. Алексеева, ниже исполнитель главной роли Д. Симкин. Публикуется впервые

состоялась в 1990 году в Новосибирском театре оперы и балета, где балет идет до сих пор. Позже Бударин поставил его в Чувашском музыкальном театре.

В. А. Бударин

<...> В «Женитьбе Бальзаминова» А. Островского при всей водевильности ситуации мне слышится грустная нота — ради сытого, благополучного существования человек продает себя. А ведь мог бы быть счастлив, но жизнь жестока... <...>

Это счастье — работать с такой партитурой: в ней «заложен» такой емкий материал для пластических решений. Балетмейстеру следует только внимательно вслушаться в музыку Гаврилина, и он найдет там все — и яркие образные характеристики, и органичную эмоциональную тональность для той или иной сцены, и даже «подсказку» при выборе лексики [204. 20–21].



Сцена из балета «Женитьба Бальзаминова»
в Чувашском театре оперы и балета. Белотелова — Л. Соловьева

Параллель со «Свадебкой» И. Стравинского. Вариант синтеза, но не столь всеобъемлющего и буржуазно роскошного, ибо изначально была ориентация на постановочные возможности телевидения. Тем не менее Гаврилин ввел песенный эпиграф (не только тема, но и конкретный адрес того слоя русской культуры, к которому он апеллирует) и так же органично, как народные инструменты, включил в балет вокальный дуэт без текста, что у него не редкость.

[Поэтика снов и видений — что это для русского человека?

Народно-бытовые темы-ассоциации: «Стонет сизый голубочек», «Эй, ухнем», из церковной службы, какой-то марш, «Хазбулат». Эпиграф и ключ — песня «Стонет сизый голубочек». Появление этой темы дальше. Брачная символика (соловей и кукушка).]

Г. Г. Соболева

<...> Тем отрадней был успех поэта Ивана Ивановича Дмитриева, создавшего в конце XVIII века сентиментальную песню «Стонет сизый голубочек» <...>.

Напевную, удивительно искреннюю и сливающуюся со стихами музыку к «Голубку» написал талантливый скрипач и композитор Федор Михайлович Дубянский (1760–1796) [205. 9–11]¹.

[Сходная историческая ситуация — возврат к простому человеку (+ Русская тетрадь, «Шинель» и др.). Символика — голубь, голубок (+ «Скрипач Ванюша, или Утешения», «Убиение голубей» и др.).

Музыка быта, домашнего музицирования, естественность и простота (аналогия с другими театральными сочинениями, которые начинаются с песни без сопровождения, то есть как бы органично вырастают из жизни, из быта, из естественного лирического высказывания), близость народной музыке.]

¹ Гаврилин отказался от использования музыки Дубянского и сочинил свою.

Глава 23

НЕЗАВЕРШЕННЫЙ И НЕЯВЛЕННЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ СОБОР

Самое страшное открытие, к которому никто из нас не был готов: многое из того, что долго вынашивалось и даже игралось, так и не выплеснулось на бумагу... Если в начале было: «С неба спущено письмо, / Не прочитано оно, / А когда прочтется, / В небе матушка улыбнется», то о многом можно теперь сказать так: «Никем не прочтется, / К божьим ангелам возвернется»¹.

Назовем лишь главные из потерь, о которых мы знаем, — хоровые и вокально-симфонические действия: на слова Н. М. Рубцова, «Пастух и пастушка» по В. П. Астафьеву, «Пещное действо», «Свадьба»; оперы: две одноактные по М. М. Зощенко, «Симоновские ребята», «Моряк и рябина», «Ревизор», «Шинель», «Цапелюка и мормышка», «Юнкер Шмидт и Марина», «Повесть о скрипаче Ванюше, или Утешения», «Убиение голубей», «Кума»; балет «Невский проспект»; вокальные циклы: «Незабудки № 1» и «Незабудки № 2» («Мальчики с гитарами»), «Пьяная неделя», «В усах на закате», «Вечерок № 2». «Немецкая тетрадь № 3».

Это лишь те сочинения, которые он играл, о которых рассказывал, а материалы к некоторым из них буквально в последние дни аккуратно разложил по папочкам... Список велик и нестерпимо горестен. А если еще добавить ноты, затерянные в театрах и на «Ленфильме», утраченные при переездах, да еще задуманное, но не зафиксированное даже в виде либретто, то печаль заполонит душу...

Что-то он и «растаскивал» — признался как-то, что нет надежды на постановку опер, и он будет переводить их в балеты и инструментальную форму, имеющие больше шансов на исполнение.

В творческом методе Гаврилина удивительное сходство с методом Шукшина:

¹ Тексты из «Перезвонов» (№ 2. Смерть разбойника; № 12. Матка-река).

«<...> он ведь не сочинял, не писал рассказ в обычном смысле, а только *записывал* его.

Я хохотал, он говорил подробно, как будто читал наизусть. Возможно, часть пьесы уже была написана, а может быть, уже вся родилась в голове, и ее оставалось только записать» [слова М. А. Ульянова. — АТ].

У этого метода было много достоинств, главное из которых — произведения не сочинялись, не делались, а *рождались*. Могли выйти когда более удачными, когда менее, но всегда — *живыми*. <...> Главный же недостаток такого метода — он изматывал физически и душевно своего носителя, чем дольше, тем больше сжигал его внутреннюю энергию <...>. Он вынашивал постоянно сразу несколько произведений, и «роды» шли друг за другом. <...> Но работать по-другому, «экономить», щадить себя не мог и не хотел [206. 296–298].

Обратим внимание, что основные замыслы лежат в пределах одного жанрового поля — «симфония-действие», «оратория-действие», иногда синтетический музыкальный спектакль назван «оперой». Жанровая свобода делала проблематичным осуществление новых жанров на старых территориях: на площадках филармоний сложности со светом, с координацией графиков работы, с общим художественным руководством разными коллективами — хор, солисты, оркестр, балет. Хористы не умеют двигаться, солисты обучены для оперы и т. д. Добавим еще сложность дальнейшего поддержания в репертуаре. На оперной сцене — свои планы, свои традиции и штампы, а их-то Гаврилин и стремился одолеть. Надежды, вызванные успехами телебалетов и «Перезвонов», казались ему все более призрачными...

О некоторых замыслах мы попытаемся рассказать подробнее, но так как музыкальные *тексты* не сохранились, будем исходить из *авантекстов* — идей, набросков, фрагментов либретто, которые хоть как-то дадут нам приблизиться к раскрытию замысла.

«Моряк и рябина»

Опера указана в списках гаврилинских сочинений во всех справочниках. Дата возникновения замысла известна из дневника Н. Е. Гаврилиной — заговорил о нем впервые в 1968 году, в феврале

70-го играл фрагменты из оперы у А. Н. Сохора. В бумагах композитора сохранился листок с текстами; вот те, что дают некоторое представление о сюжете:

Вы послушайте, спою
Песенку-былину,
Как однажды жил моряк,
Полюбил рябину.

Обнимал и целовал,
А потом уехал.
А когда вернулся вновь,
Умерла рябина.

Течет речка-ручеек,
А по речке — лодка.
За девицею моряк
Гонится далеко.

Ой ты, море синее,
А тоска зеленая.
Ты не плачь, красавица, —
Вода и так соленая...

Он могилу милой искал.
Дальние объехал края.
Долго он и плакал, и рыдал,
Где же ты рябина моя?

.....
Много есть и чудес,
А твоей рябины здесь нет.

Сцена на могиле.
Ее ответ из-под земли.

Первый из этих фрагментов в 80-х годах возник вновь в плане «Свадьбы».

«Пещное действо»

В списке сочинений значится и опера «Пещное действо» (1970) [207. 143]. Материалов по ней сохранилось мало, ясно только, что Гаврилин вернулся к ней в 1977 году.

В. А. Гаврилин — В. И. Хвостину. 15.07.1977

Сейчас изо всех сил работаю над «Пещным действом». Помогает мне в сборе материалов Юра Селивёрстов, но что ему удалось — еще не видел, т. к. приехать в Москву все еще очень боюсь (из-за головы).

Ю. И. Селивёрстов — В. А. Гаврилину. 24.07.1977

<...> Посылаю разрозненный материал и кое-что из сведений, могущих полезными быть.

Основа отправная: Книга пророка Даниила, первые главы.

1) Библия стр. 846–860 — 68 г. Любопытный текст.

2) Симеон Полоцкий издан недавно в изд-ве «Наука», 1972: «Русская драматургия последней четверти XVII в. и начала XVIII в.»¹. Книга не из редких, но тираж мал. Можно отыскать у букиниста или в спец[иальном] магазине на Литейном «Наука».

Прилагаю перевод кондака Романа Сладкопевца. <...>

Тут непочатый край. Пока лишь импульсы. <...>

В приложенных материалах есть «Празднеству Христова Рождения, кондак трем святым отрокам Анании, Азарии и Даниилу-пророку, скраегранием смиренного Романа творения». В прологе, у слов отроков «Скор будь, о Утешитель, Всемиловитель, не медли», — карандашные пометки Гаврилина: тут толчок к «Перезвонам» — к «Молитве», к мотиву Пещи в «Весело на душе».

В. А. Гаврилин — В. И. Хвостину. 02.08.1977

Получил благословение на переделку «Пещного действия». Отцы церкви ко мне были милостивы. Весь занят только этим. Как будто сам горю...

Опера, создаваемая с таким подъемом, не была завершена, что послужило причиной этому, мы уже не установим...² О других замыслах, к которым был причастен Селивёрстов, Гаврилин писал:

У меня хранятся его разработки «Арабесок» Гоголя для музыкально-сценического действия с приложением чертежей и эскизов оформления сцены. <...> После бесед с владыкой Антонием у него возникает идея сделать вместе со мной спектакль о трех великих русских городах — Киеве, Новгороде, Москве на основе жития святых. И тут же присылает разработку — довольно неясную, правда, сюжетно и изумительно-сценическую, с остроумным чертежом-эскизом. Но особенно он был увлечен сюжетом «Горя от ума». <...>

<...> На беду я принадлежу к той категории русских людей, которые очень долго запрягают и тут же распрягают или едут не в ту сторону, а когда спохватываются, то ехать уже некуда. Или уже не к кому. Ничто из замыслов Юрия Ивановича мною осуществлено не было, и мне остается только каяться перед его памятью [З. 352–353].

¹ Имеется в виду пьеса Симеона Полоцкого «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроках, в пещи не сожженных»; см. в указанном Селивёрстовым сб. С. 161–171.

² Причина была та же, что и в других случаях: отсутствие реальной возможности постановки; полностью сочиненная опера даже не была записана. — *Прим. ред.-сост.*

«Повесть о скрипаче Ванюше, или Утешения»

К этой опере Гаврилин возвращался постоянно — не случайно в квартирах, где он жил с середины 70-х годов, на стену у рояля он вешал старинную открытку в собственноручно сделанной рамке, изображающую старика-столяра и мальчика со скрипкой. Подарил открытку любимый студент Ян Островский — он знал, что учитель работает над оперой о скрипаче Ванюше.

Основа ее — две страницы из очерков Глеба Успенского «Разоренье» [208. 46–47, 133–135]. Чем привлекли они Гаврилина, предельно ясно: печальная судьба маленького скрипача, который не нашел понимания у окружающих и умер от радости, когда наконец-то получил признание, чрезвычайно трогала его и некоторыми контурами походила на его собственную: всепоглощающая любовь Ванюши к музыке, занятия ею наперекор всему, препоны стремлению к учебе, ночные бдения над добытыми у местных музыкантов нотами, приезд знаменитости из Петербурга, оценившей дарование мальчика, даже привычка делать заметки на маленьких листках...

Интерес Гаврилина к Успенскому, к писателям-разночинцам чрезвычайно важен и для понимания его поэтики в целом. Это течение в русской литературе как бы предваряет смену парадигмы (об этом шла речь в главе о «Скоморохах»), перемещение интереса от «быстрого времени» экстраординарных политических событий и исторических фигур к процессам, связанным с «медленным временем» народной культуры, повседневной жизни. Б. М. Эйхенбаум написал о главной задаче литературы разночинцев: «Надо было не только решать вопросы, но и собирать материал для правильной их постановки; надо было изучать Россию всесторонне, во всем ее своеобразии, во всех вариациях ее сословного, профессионального и умственного бытия» [30. 225].

Так что интерес Гаврилина к «второстепенной» литературе и его обращение к судьбам простых людей и к их переживаниям имеют глубинную взаимосвязь.

В списке сочинений, составленном Гаврилиным в 1978 году, значится: «„Повесть о скрипаче Ванюше, или Утешения“. Либретто

Я. Бутовского по Г. Успенскому, 1972, опера, 100». Дата приведена по памяти — из рассказа Я. Л. Бутовского известно время первого разговора об этой работе:

В ноябре 73-го года Валерий предложил мне сделать либретто по Успенскому, дал книгу с закладкой: «Подумай, что тут можно сделать». Я прочел эти две страницы, потом «Разоренье» целиком, другие вещи... Не очень сильный материал и литературно — это не Чехов, и драматургически. Бесхитростный рассказ, изложи все по порядку — будет скучно. Что делать? Вспомнил первое исполнение «Второй немецкой тетради»: один номер Сергей Яковенко пел, лежа на рояле. Номер был ярко выделен из ряда других, укрупнен... А если попробовать создать напряжение столкновением кусков «крупных» и «общих» — как в кино? Выделить песни, номера, когда Ваня, еще мальчик, играет на скрипке, дать ретроспективно и другие сцены... Написал план. Уверенности, что Валерию понравится, не было, а он сразу за план ухватился и на мои слова: «Если тебя план устраивает, попробую сделать либретто», — возразил: «Всё. Ты сделал самое главное, больше мне ничего не надо».

Вот начало, отрывок из середины и финал плана с датой — 5 декабря 1973 года:

К концу увертюры из затемнения — комната Вани.

Ваня лежит в постели. У окна в кресле дремлет Надя, его сестра.

Крупный план. Машутка поет песню «Голубок мой, голубочек».

Ваня приподнимается на локтях, прислушивается к песне. Садится.

Надя, почувствовав его движение, вскочила.

Машутка исчезла (в затемнение), но песня еще некоторое время звучит.

Надя кинулась к Ване, обняла его. Побежала за родными: «Ваня поднялся, сидит на кровати!»

Ваня осматривает комнату, ищет что-то глазами.

Прибегает Мать — в чепце, поношенном домашнем салопе, за ней — Надя, Кухарка.

Ваня: «Цела... скрипка?..» Ему дают скрипку.

Ваня-мальчик сидит на траве, пытается играть на плохой скрипке.

Появляется Мать — молодая, злая, чопорная женщина.

Мать: «Ты что, очумел — под воскресенье!..» Выволочка.

Ваня и женщины у окна. Мать и Кухарка причитают.

<...>

Званный вечер у вице-губернатора. Отец: «Ванечка, сыграй для его превосходительства...»

Ваня — с запуганными глазами, со странными смешными усами, в старом, задешево купленном фраке — пытается играть что-то веселое. Над ним смеются.

Съедобин (губернский франт, хотя и дурак): «Сапоги-то с приказного снял?»

Ваня играет песню Машутки с такой болью, что все умолкают. Не доиграв, заплакал, убежал.

<...>

Ваня у окна: «Дайте скрипку...»

Ваня начинает играть песню Машутки. Оборвалась музыка... Ваня умирает.

Плачут, голосят женщины...

Крупный план. Подхватывает Машутка оборвавшуюся песню. Затемнение.

На полях плана Бутовского Гаврилин сделал наброски нескольких мелодий и прикрепил к нему сверху листочки со своими заметками:

Каждый подходит и учит Ванюшу петь со своего голоса. Он каждый раз начинает петь, но его останавливают. Последние

- а) только передают мелодию топотом,
- в) с хлопка (в ладоши, по груди),
- с) только G[ran] cassa.

Ваня начинает играть и петь трагическую мелодию. Его прерывают: «Не искренне! Не понятно! Без сердца! Это не народно». Каждый снова начинает его учить, и партии всех (в том числе и топот, и хлопки, и G.c. и т. д.) сливаются в ужасающую какофонию. Ваня падает без чувств. Его поднимают и велят петь. Он пробует, но открывается только рот, оттуда ни звука. «Вот это от души! Вот это от сердца! Ничего лишнего».

Радость: Галоп.

Fin[al]: Дирижер машет руками. Инструменты тянут одну ноту. Ваня беззвучно открывает рот.

Эта сцена — развитие двух фраз из либретто Бутовского. Композитор ищет музыкальный эквивалент «выволочкам» семейным и критическим. Вот другие листочки:

Закрывается дверь на небо — красная заря задвигается черными завесами.

Души торопятся, пока не закрылись двери.

У дверей тех моя тихая мать.

И поедем догонять годы молодые.

Раньше гулял я в зеленом саду.
Думал, на улицу век не пойду.

Дети, умирая, тихо поют: «Уходим в волны морские».

В плане Бутовского — с ретроспекциями, крупными планами, затемнениями — была попытка выстроить сюжет. Для Гаврилина это — отправной толчок; мы видим, как он все более отходит от первоисточника, стараясь сохранить его дух, расширяя тему от бесхитростной истории Вани Птицина к «Утешениям». Это помогает понять набросок нового плана:

1. Дикий реквием типа «весело»:

Камень на камень,
Кириг на кириг.

или

Топится, топится
В огороде баня,
Женится, женится
Наш миленок Ваня.

2. Дети:

Запряжем мы тройку быстрых
Черногривых лошадей,
Сядем и поедем,
Сядем и поедем
Прямо к милушке своей (любушке).

3. Утешение:

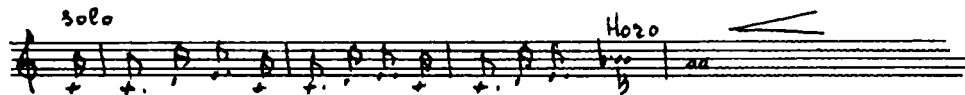
Цок-цок, цок-цок,
Битте дритте, цок-цок.
Кванчхара!
Кванчхара!
Карданахи!
Кванчхара!

4. Утешение:

Железный конь несется вскачь

Истории путь взметать.

[терцовый ход на пунктирном ритме — соло: до-до-ре-ми, до-до-ре-ми... хор: си-бемоль]

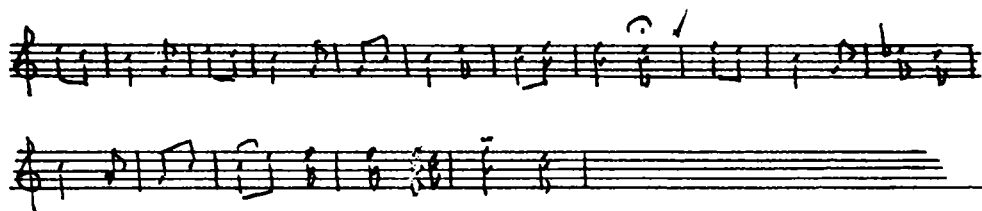


5. Утешение настоящее:

Я молоденький молодчик, я принес тебе цветочек.

Погляди, какой молодчик, погляди, какой цветочек (посмотри).

[ми-ре-до-соль, ми-ре-до-соль]¹



6. Заманивают в игру:

Вышел немец из тумана,

Вынул ножик из кармана.

Дым валит,

Тебе водить.

7. Сегодня день нежаркий,

К тому же выходной.

Прекрасные овчарки

Проходят предо мной.

Бульдоги и терьеры

Знакомятся без драк.

Прекрасные манеры

На выставке собак!

8. Помимо... помимо... помимо

Мяу, мяу, мяу,

Какой несчастный яу.

Таризэли притартели.

¹ Любопытно, что автор предлагает три типа утешения. Утешения в вине и в революционной борьбе, оказывается, не настоящие... Настоящее же утешение — вера, надежда, любовь (вариант этого текста встречался в набросках либретто других опер. Окончательно он осел в «Перезвонах»).

Есть и другие наброски; вот один из них:

Все: А ведь, несмотря на все это, Иван Петрович и музыку любит.
Увлекается. Спойте ему И. П.!

Тритатушки-тритата,
Вышла кошка за кота,
За кота-котовича,
За Иван Петровича.

9. Заставляют повиниться — дают скрипку. Нота — восторг. 2 ноты — восторг. 3 ноты — восторг.

10. Играет *sempre* (в до миноре: c-es-g, f-g-as). Все начинают подпевать что-то очень убогое, пошлое, воспоминательное + залаяла собака.

Судя по заметкам, замысел уходил и от «печальной истории», и от живописания патриархального быта к широким обобщениям на тему «художник и общество». Появились и гротеск, и мистериальность. А такие эпизоды, как «Закрываются в небо двери... У дверей тех моя тихая мать», позволяет наметить связи с «Перезвонами» («С неба спущено письмо... Сядет матушка у оконца») и с «Шинелью», начинающейся обрядом Крещения: («Я молоденький паренек, Я принес тебе цветок»).

[Искал новые пути, путь в старые был заказан. Идеи были преждевременны.]

Последние записи Гаврилина, касающиеся «Утешений» (середина 70-х годов):

Потом все вместе соединить — в *simfoni*-ю.

Так Ваня, вспоминая, (услышит) скажет: «Симфония! Вот она какая!» или: «А ведь это была симфония!» [1. 175]

Из неопубликованных записей того времени:

К «Утешениям». «Это был звенящий, пронзительный визг без единой хриплой ноты — невинная, надрывающая душу жалоба ребенка» (Д. Лондон).

Утешения (ввести кошачий концерт)¹.

¹ «Кошачий концерт» — повод к разговору о кошачьей теме у Гаврилина: песня про черного кота; кот на крыше в «Домашней песенке»; кошка и кот в «Страшной бабе» (может быть, развитие идеи, возникшей в связи с «Утешениями»); кот-баюн и сновидения.

Попутно с затянувшимися поисками окончательного плана оперы и первыми музыкальными набросками Гаврилин увлекается новыми сюжетами, в частности «Пещным действием». Некоторые намеченные номера переходят в план «Незабудок» и даже осуществляются в «Перезвонах», но мысль о «Скрипаче Ванюше» не уходит.

Я. Л. Бутовский

У меня в тетради записан разговор дома у Гаврилиных в апреле 1984 года, сразу после второго исполнения «Перезвонов» в Ленинграде. Валерий тогда сказал:

— А «Ванюшу» я закончу... У меня два сочинения, которые сильнее, чем «Перезвоны», — «Ванюша» и «Пастух и пастушка». Я закончу... Не закончил, точнее — не записал... [9. 130–131]

«Пастух и пастушка»

Гаврилин часто упоминал это сочинение. Так, в интервью 1984 года, говоря о роли литературы в рождении его замыслов, упомянул Твардовского, Астафьева, других «деревенщиков»:

И вот у меня есть мечта дать музыкальное прочтение произведений этих писателей наподобие «Перезвонов». Сейчас я закончил такую же симфонию-действие «по прочтении Виктора Астафьева». Она будет называться «Пастух и пастушка» и также будет исполнена Московским камерным хором [3. 198].

В воспоминаниях Я. Л. Бутовского есть две записи, связанные с этим замыслом и датированные тем же годом. Первую мы уже привели, во второй речь идет о «Доме у дороги»:

10.05.84. <...> Ему и хочется, чтобы балет был, и боязно. Кроме того, подпирают сроки двух больших работ, которые ему кажутся <...> более важными, чем этот телебалет: «Свадьба» и «Пастух и пастушка» [9. 110].

Разговоры шли и позже. Об ожидании приезда композитора в Москву для показа нового сочинения В. Н. Минину говорит мое письмо Гаврилину, написанное в феврале 1987 года, — я писал, что «с нетерпением жду и трепетно готовлюсь к встрече с „Пастухом и

— Основа частично придумана мною, частично мне помогала моя постоянная помощница поэтесса Альбина Шульгина, с которой я много работаю [3. 174].

Предварительная договоренность с Е. В. Образцовой была достигнута во время ее встречи с Гаврилиным, произошедшей по инициативе Ю. И. Селивёрстова. Второе интервью — через год:

Готовлю к исполнению «Пастуха и пастушку» и другое действо, которое назвал «Свадьба». Это крупное вокально-симфоническое сочинение, с балетом. Впервые использую здесь прямые цитаты из фольклора, причем — самого расхожего, хочется показать, какие царственные идеи там заложены... [3. 203]

О «Свадьбе» упомянуто и в приведенной записи Я. Л. Бутовского (май 1984 года). Но сотрудничество с Образцовой, по-видимому, не заладилось, и появился вариант работы с И. П. Богачевой, о которой Гаврилин написал в начале 1985 года:

И. П. Богачева спела несколько моих сочинений, и я понял, что возможности ее еще больше, чем казалось. Голос ее таит столько неиспользованных никем красок, такой необычной выразительности, таинственных и захватывающих душу чувств. Поэтому специально для нее я делаю вокально-симфоническое действо «Свадьба», где Ирина Петровна исполнит сразу две роли — молодой женщины и глубокой старухи [3. 253].

В архиве Гаврилина сохранилось либретто Шульгиной, отдельные заметки и общий план, несколько текстов стихов и нотно-поэтических набросков. Судя по словам Гаврилина («Свадьба, которая промчалась мимо»), первоначально он хотел использовать симфонический материал из сюиты «Свадьба» (1967), созданной на основе музыки к фильму «В день свадьбы», песню из этого фильма «Сшей мне белое платье, мама» и песню «Скачут ночью кони». Но план постепенно разрастался, и менялась сама концепция. По просьбе Гаврилина Шульгина написала новое либретто — невеста уже не сбегала со свадьбы, узнав, что жених любит другую, а оставалась с мужем:

Тут и научила меня одна женщина, старуха старая. Это, говорит, ничего, что он на тебе не по сердцу женится, а по совести, не по любви берет, а по жалости. Это, говорит, превозмочь можно. Совесь-то

сердца могучее, жалость-то любви горячее. Ты, говорит, девушка, в первую брачную ночь положи под подушку аржаные колосья. Как в колесе зернышко к зернышку, так пойдут у вас дети, сынок к дочушке. Тут уж никуда он не денется. Дети-то и сердце, и совесть, и любовь, и жалость. <...>

<...> А с той-то, с соперницей, ничего у него и не было. До речки вместе прошли, на мосту постояли да на зарю поглядели, что за беда!

<...> Вот разошлись гости, унесли песни. Стала я мужа ждать. <...> А его все нет и нет. Вышла я — а он на мосту стоит, на зорю глядит.

Тут пошла я от него и заплакала. <...> Слеза в землю канула, а я горе спрятала. И стали мы с ним четой жить. Тут и дети пошли, как положено. <...> Только вот горе — как заря займется, он на мосту стоит, на зарю глядит. Тут уж я взмолилася — ой, говорю, да погасни ты, заря, дотла выгори, до черной черноты, до пустой пустоты. Чтобы он на мосту не стоял да на тебя не глядел!

Тут он мне и говорит — что ж ты, глупая! Экая беда на мосту постоять, на зарю поглядеть. Все равно ведь совесть сердца могучее, жалость любви горячее. В том я тебе и клятву давал.

Вот стоим мы на мосту. А по берегу чужая свадьба катится. <...> А речка-то под мостом светлая, а заря-то на небе огненная, а он на мосту стоит да на зарю глядит!

Из вариантов плана видно, что Гаврилин строил и эту оперу в виде действия — на основе песен, исполняемых солистами или хором. Кроме уже упомянутых авторских в план включены песни народные — «Когда б имел золотые горы» и «Цыган Ян», для остальных новые тексты написала Шульгина. Кроме того, в план включены некоторые номера, первоначально входившие в «Моряка и Рябину». Особую роль играли частушки — в плане запись: «Сопровождать действие частушками».

По рассказу Н. Е. Гаврилиной, опера была сочинена и записана, но партитуру потеряли при очередном переезде. Гаврилин стал восстанавливать ее по памяти, но снова записать уже не успел...

Среди других материалов архива Гаврилина, относящихся к неосуществленным оперным и вокальным замыслам, надо назвать телевизионный фильм-оперу «Кума» (в либретто Шульгиной указано,

что в основе — сказка северного сказителя Филиппа Господарева; стоит обратить внимание на надпись: «Посвящается Галине Вишневской») и вокальный цикл «Пьяная неделя», для которого в 70-х годах Гаврилин сочинил такие стихи:

Что в ей находится,
В данной жидкости?
В данной жидкости семь утопленниц:
Горе и радость, старость и младость,
Любовь да совет да 18 лет.
Все я вспоминаю, как ее выпиваю [1. 175].

В архиве есть еще одно либретто Шульгиной, написанное на основе реальной истории крестьянки Марфы, но неизвестно, собирался ли Гаврилин всерьез им заняться. Зато точно известно, с каким подъемом работал он над замыслами по произведениям своего любимого писателя Н. В. Гоголя. К сожалению, рассказ об этом можно начать словами

Несостоявшаяся Гоголиада

Гоголь в России современен и даже злободневен всегда. Не были исключением и годы застоя, годы особой несуразицы российского бытия. Как от радиационного пятна после взрыва ядерной бомбы, от Гоголя постоянно шло колоссальное излучение, к которому и приблизиться весьма опасно, и обойти невозможно, как воспетую им всеохватную лужу. От цензуры, «охранявшей» современных интерпретаторов от излучения, спасало только то, что это — школьная хрестоматия, классика...

В 60–70-е годы повторялась ситуация, описанная Б. М. Эйхенбаумом в конце 20-х: «<...> чем интенсивней становился диалог с Гоголем, тем больше поражала современных художников мощь, внутренняя напряженность писательского голоса, уровень самого понимания писательской миссии» [Цит. по: 107. 48]. В гоголевских текстах открывали захватывающие дух глубины. Напомню ошарашивающую мысль героя Шукшина: «Птица-тройка, а кто ею правит? Чичиков?» и гениальный хор Свиридова «Об утраченной юности»

на текст из «Мертвых душ». В 1972 году — премьера «Ревизора» Г. А. Товстоногова; один из рецензентов поставил вопрос: откроет ли спектакль «шлюз для гоголевского периода отечественного искусства»? «Надежды сбылись», — отвечает А. М. Смелянский длинным списком спектаклей и фильмов 70-х годов и заключает: «<...> Вступало в свет глубокое осмысление гоголевского наследства совокупными усилиями всех искусств, всей гуманитарной мысли» [107. 48].

Гаврилин предчувствовал начало «гоголевского периода» еще в 1967 году, в пору работы над музыкой к пьесе Коростылева. «Скорморохи» извилистыми «ходами» пробились на свет божий, добрались до публики, а вот судьба его блистательных, неординарных гоголевских замыслов лишней раз показала всю капризность игры «счастья» и «судьбы» — они остались нереализованными.

О «Ревизоре» Товстоногова говорили, что явился он преждевременно и потому недопонят. Возникший раньше, наверняка более неожиданный и радикальный гаврилинский замысел, был прямо обречен на непонимание и изничтожение «искусствоведческий» охранкой. Он был преждевремен, возможно, и оттого, что еще не произошло глубокое осмысление Гоголя «совокупными усилиями», дабы «разделенный на разные периоды и разнесенный в разные рубрики, разъятый на смех и слезы, на два лика, даже два очень разных памятника, Гоголь должен был познать себя единым» [107. 48]. Едиными, «синтетическими», а не только музыкальными или драматическими должны были познать себя режиссеры и исполнители, которые встретились бы с гаврилинской Гоголиадой. Таких тогда не было, но гоголевские сюжеты влекли Гаврилина неимоверно. Первым замыслом был

«Ревизор»

Можно представить, с каким благоговением Гаврилин обращался к этому шедевру. Думается, что выражением его восхищения могли стать слова В. И. Немировича-Данченко:

<...> не знаешь, чему больше удивляться, какая из духовных сил, создавших эту комедию, возбуждает больше поклонения: та ли, которая вдохновляла поэта вылавливать из русской жизни ее самые типичные

черты? Та ли, которая поднимала поэта до божеских высот, где находил он крепость и силу мудреца? Та ли, которая углубляла его взор до самых мелких и острых рисунков быта и сообщала автору радость правдивого, чистого, заразительного смеха? Или же та, которая складывала все эти черты в гармоническую картину характеров и столкновений, разбитую на акты, сцены и диалоги, в неразрывную связь с театральной залой и которая есть гениальное *чувство сцены*, вдохновенное *чувство театра*? [209. 273–274]

Композитору предстояла трудная задача — воссоздать порождение духовных сил гения другими средствами. Об этом — в интервью начала 1968 года:

<...> Сейчас заканчиваю в clavire оперу по гоголевскому «Ревизору». Работать в этом жанре интересно и трудно. Почему? Потому что требуется большая и напряженная симфоническая подготовка, гармония вокала и оркестра. Потому что, как мне кажется, необходимо искать новую оперную форму, изучая пример драматических театров, отказываясь от архаичности как в драматургии, так и в художественном решении, в музыкальном языке. Я, например, не люблю речитатива в опере. Я за ансамбль певцов на хорошем оркестровом фоне и за то, чтоб в оперном театре так же «горел воздух», как в лучших нынешних драматических. Чтобы оперный театр был *общественно* интересен, а не становился музейной редкостью. Для этого нужно определить его специфику, тематику так, чтобы все происходящее волновало по-настоящему. Непременно буду писать оперы по мотивам произведений моих любимых писателей: Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Ильфа и Петрова [З. 44, см. также 46].

Для завершения портрета молодого автора, почти мальчика с устремленным к небесам мечтательным взором (таков он на фото), финал беседы впечатляющий. То была пора легкого опьянения первым крупным успехом, пришедшим с «Русской тетрадью», однако клавиш он действительно писал. Но, создавая оперу, композитор должен уметь работать в союзе с другими авторами. Первым из них стал Я. Л. Бутовский, уже знавший, что Гаврилин

<...> всерьез думал о комической опере или даже мюзикле. Еще до первого разговора о «Ревизоре» мы как-то обсуждали с ним возможные сюжеты. Упоминался Островский <...> Гоголь («Женитьба», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», что-то еще; «Ревизора» мы как бы

подразумевали, но вслух не упоминали, видимо, оба чувствовали, что это слишком сложно), Шолом-Алейхем («Тевье-молочник», рассказы), Гашек («Бравый солдат Швейк»). Много говорили о рассказах Зощенко <...> обсуждали рассказы Ильфа и Петрова [9. 124; далее страницы воспоминаний Бутовского указаны в тексте].

Сделанное в 1967 году предложение написать либретто было для Бутовского неожиданным:

Валерий прекрасно знал, что мои стихотворные опыты не выходили за пределы дружеских посланий и поздравлений. Впрочем, со стихами все стало на место, когда выяснилось, что опера должна быть речитативной. «Тогда все просто. Вот так...» — и я стал писать на листе бумаги, лежавшем на его столе:

Я пригласил вас, господа,
Чтобы сообщить вам
Пренеприятное известие:
К нам едет ревизор.

Валерий засмеялся: «Принцип правильный. Но не так-то это просто...» Мне стало интересно, и как пробу я написал сцену Анны Андреевны и Марии Антоновны, показал Валерию, он одобрил [С. 123–124].

Бутовский пишет далее: взяв в основу слова Гоголя о Хлестакове: «...сила всеобщего страха создала из него замечательное комическое лицо», он сказал Гаврилину, что все должно определяться сочетанием замечательного комизма с силой всеобщего страха. Тот согласился, добавив, что очень важно сохранить гоголевский юмор. Можно считать, что композитор представлял будущую оперу как комическую и речитативную, вероятно, по примеру «Сорочинской ярмарки» его любимого Мусоргского. В этом же плане работал и либреттист. Но потом возник спор вокруг немой сцены. Бутовский

думал, что после слов Городничего: «Кто первый выпустил, что ревизор?», в ускоряющемся темпе пойдет перебранка чиновников, Бобчинского и Добчинского, вступит хор, общее звучание будет нарастать и резко оборвется с появлением Жандарма. Немая сцена — на полной тишине. Валерий сразу сказал: на немой сцене должна быть музыка. Какая — он еще не знает, но нужна обязательно [С. 125].

Другая проблема — интермедия к пятому акту. Идея вместо обычных «антрактов» дать хоровые интермедии принадлежала Гаврили-

ну. Бутовский написал тексты хора квартальных, врачей, чиновников. Перед пятым актом он предложил хор ямщиков в том же сатирически-юмористическом плане, что и в других интермедиях, но

Валерий неожиданно попросил написать хор ямщиков «на полном серьезе»: «Это должно быть что-то такое, чтобы тут была „птица-тройка“...» <...> Его, видимо, угнетает сплошная «отрицательность», сатиричность, гротескность. Может быть, музыка, благодаря своему обобщающему характеру, чересчур усиливает эту сторону и потому требует противопоставления чего-то положительного, какого-то идеала... Может, отсюда и тяга к «птице-тройке»? [С. 126–127]

Еще один пункт раздора — отношение к Хлестакову; вот запись Бутовского сразу после разговора:

Валерий, вспомнив, что я приводил ему слова Ильинского о «щенячьих интонациях», начал с того, что Хлестаков не щенок, что он человек, и заявил, что он все понял и что Хлестаков не такой, как все чиновники, в нем есть что-то светлое, и теперь ему ясно, как писать. Мне пришлось доказывать ему, что Хлестаков такой же, как и взяточники-чиновники, он из их стаи, только он еще молодой, наивный, он щенок, а они уже псы. Я, кажется, убедил его, но и несколько расстроил. По-видимому, все эти вещи — одного плана, это тоже поиски какого-то идеала, чего-то светлого [С. 127].

Споры продолжались, и, по мнению Бутовского,

<...> похоже, что Валерий понял, что нельзя к «Ревизору», в котором «положительным героем является смех», то есть, в конечном счете, абсолютное отрицание, добавлять какие-то вещи с положительной программой («птица-тройка»).

Разговор перешел на поиски формы, которая помогла бы выявить нарастание трагической линии «невидимых миру слез» (это не противоречит смеховому, обличительному, гротескному началу). Я признал, что был не прав, требуя тишины на немой сцене. Стало ясно, что этот трагический лейтмотив, может быть, даже один аккорд (Валерий вспомнил о смеющихся саксофонах в «Карьере Артуро Уи» в БДТ¹), должен время от времени повторяться в течение спектакля и прозвучать во всю мощь на немой сцене. Договорились о том, чтобы подумать, где должны быть моменты появления этой темы.

¹ Музыку к спектаклю написал Збигнев Турский.

<...> Я понял, что есть напрашивающееся решение — эта тема должна вырастать из темы страха или просто это должна быть одна тема [С. 129].

Замечу, что немая сцена не так уж нема, она бессловесна. У Гоголя сказано: «Звук изумления единодушно излетает из дамских уст». Не случайно Ю. В. Манн написал: «Это последний, завершающий аккорд произведения» [210. 239]. Так, слово «аккорд» (к нему и пришли композитор с либреттистом) наполняется уже не метафорическим, а реальным звуковым смыслом. Оно выступает синонимом концентрации, ибо оцепенение у Гоголя — высшая степень переживания страха, и идея Бутовского, что финальный аккорд вырастает из предыдущих проведений темы страха, весьма органична.

Добавим еще, что бессловесность для Гаврилина не повод для остановки музыки. Громадная интонационно-речевая палитра позволяет ему строить вокально-хоровые полотна на одних междометиях, а то и при отсутствии текста. Вспоминаются «Ти-ри-ри» из «Перезвонов» с возводящейся и затем стремительно рассыпающейся пирамидой женских пересудов, которая вполне могла родиться из поисков решения немой (бессловесной!) сцены «Ревизора»...

В конце января 1968 года Бутовский записал, что Гаврилин вплотную занялся «Ревизором»:

Работа у него идет туго, то он бурно радуется, что все получается, то впадает в панику, что ничего не получается, но, во всяком случае, уверен, что в феврале все кончит. Никому ничего не показывает, я не слышал ни одного такта. Я ему говорю, что в либретто есть места, которые мне совсем не нравятся, я их хочу переделать, а он не разрешает. <...> «Ты что, уже написал к этому месту музыку?» — «Нет». — «Так в чем же дело?» — «Ничего не трогай, все здорово, ты в этом ничего не понимаешь» [9. 129].

Рассказ либреттиста о работе над «Ревизором» заканчивается так:

В феврале Валерий оперу явно не кончил <...> а потом он вообще перестал о ней говорить. Я не выдержал и как-то спросил: «Что с Саратовской оперой?»¹ Не получилось?» Выразительным жестом руки он очень наглядно поставил точку... [9. 129]

¹ Гаврилин считал, что постановка его «Ревизора» в оперных театрах Ленинграда или Москвы не реальна и возлагал надежды на Саратовский оперный театр, которым руководил в то время А. Е. Почиковский.

Точка точкой, но что мешало и дальше подспудно работать над столь привлекшим замыслом?.. И можно понять, как легкоранимый автор воспринял в мае 1972 года «Ревизора» Товстоногова — спектакль был построен именно на теме тотального страха. Об уже сочиненном Гаврилиным, к сожалению, можно лишь предполагать. Во многом он, конечно, ушел от либретто, которым был недоволен и сам его автор. Похоже, искал свой подход к образу Хлестакова и, скорее всего, пытался дать его как живого «маленького» человека. Не случайно позже его так заинтересовали Башмачкин с его мечтой о шине и Бальзаминов с его мечтательностью «в особо крупных размерах». Можно полагать, что многое сочиненное для Хлестакова он использовал для балетного Бальзаминова. Растворился ли Хлестаков в Бальзаминове полностью? Ответить невозможно...

Мы не знаем, как отразился в уже сочиненном мотив тройки и дороги, о котором Гаврилин говорил Бутовскому, но стоит отметить, что это было его первое обращение к позже столь важному для него мотиву («Дом у дороги», «Перезвоны»). У самого Гоголя этот мотив окончательно оформится в «Мертвых душах», поэтому можно еще раз вспомнить хор Свиридова «Об утраченной юности» со словами: «Теперь равнодушно, безучастно гляжу на дорогу, и то, что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, молчат мои уста...»

«Я задыхаюсь и задохнусь без хорошего театра, как рыба без воды. Ясные дни мои прошли, но уж очень долго тянется ночь, хоть бы под конец-то жизни зарю увидеть — и то бы радость великая» (А. Н. Островский) [211. 185]. И еще: «Я пишу для сцены, и если мне не разрешат ставить на сцену свои пьесы, я буду самым несчастнейшим человеком» [212. 175]. Думается, под словами великого драматурга Гаврилин подписался бы кровью... Его 50-летие отметили поразительными словами: «Пробовал свои силы в оперном жанре» [213. 9]. И Т. Н. Хренников пробовал, и всё поставили, хотя в годы перестройки кто-то написал, что «король-то гол!». Хоть и голый, но король, а с Гаврилина что возьмешь? «Три мешка сорной пшеницы», а остальное слишком нематериально...

«Шинель»

И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было.

Н. В. Гоголь. «Шинель»

Работа над оперой «Шинель» шла в середине 70-х годов. Известно о ней прежде всего из воспоминаний М. Г. Бялика, слышавшего первый акт. После концерта в Филармонии латышского композитора Иманта Калныня Бялик пригласил его и встреченного там Гаврилина к себе домой:

<...> Находившийся в необычно приподнятом настроении Валерий вдруг предложил: «Хотите, я покажу вам свое сочинение — „Шинель“ по Гоголю, „оперу в обрядах“?» Мы, конечно, захотели <...>.

Открывая рояль и готовясь услышать гаврилиную «оперу в обрядах», я, однако, не без тревоги размышлял: «А при чем тут обряды, какое отношение они имеют к судьбе такого непозитичного, далекого от деревенской среды персонажа, как Акакий Акакиевич?» Оказалось, имеют. Неожиданность, парадоксальность этого отношения усиливала в опере ее гоголевскую природу <...>.

Сначала обряд, связанный с рождением: «Это что за паренечек, какой несет цветочек?» Дитя явилось на свет, чтобы стать человеком. Упования этого рода выражены и в других обрядах. Но потом возникает тревога, бьет набат: «Динь-дон, динь-дон, загорелся кошkin дом». Волнение нарастает, переходя в бурю, — ту самую, что унесет новую шинель, а с нею и жизнь героя. Нагнетаемое напряжение становилось тем сильнее, чем интенсивнее его, казалось, сдерживает мерное раскачивание колокола и обрядового напева. Под конец оно оказалось невыносимым. «Спирает дыхание», — обронил я, когда Валерий вдруг остановился, чтобы, как я подумал, сделать паузу. «А дальше я и не сочинил», — сказал он и, встав, отошел от рояля. <...>

<...> По-видимому, Валерий не окончил и не записал ее. До сих пор корю себя, что из-за неожиданности сделанного Валерием предложения продемонстрировать свой опус (в иных случаях его приходилось долго умолять, и он, большей частью, не соглашался), я не записал его игру и пение на магнитофон <...> [9. 267–270].

Написать «Шинель» для Театра музыкальной комедии предложил его главный режиссер В. Е. Воробьев, человек талантливый, но с трудным характером, из-за которого он и потерял свой пост. Да и отношения его с Гаврилиным разладились. У композитора не стало стимула для дальнейшей работы, а в стол писать он не любил...

С. Э. Таирова

Узнав о работе Валерия над оперой «Шинель», я очень заинтересовалась. Более того, готова была издать ее сразу же по завершению и, естественно, при встречах расспрашивала, как идет работа. Потом заметила, что он стал меня избегать, — завидев, перейдет на другую сторону улицы или что-то в этом роде...

В. М. Воскобойников

— Что с оперой «Шинель»? О ней когда-то много писали газеты, — спросил я однажды.

— Ее больше нет, — ответил Валерий Александрович и показал на увесистую стопу нот в углу, — подготовил на выброс [214. 163].

Среди бумаг композитора уцелел набросок с перечислением ключевых моментов:

Шитье шинели — античные игры.

Ходьба с жалобой — все на одной ноте. Чиновники — ударные инструменты от G[ran] c[assa] до Vib[r]aphon (нежный пустозвон).

Речь Акакия Акаковича — *так; вот; да; однако; лишь; то; либо; еще; то есть; уж; однако ж* и т. п.

Крестины — чтение тропаря.

Невский проспект: извозчики (Var[i]azione) типа болеро с хорами разных групп гуляющих: чиновников, гувернанток и т. д., и т. п. Ветер).

Есть еще страничка из записей середины 70-х годов:

К «Шинели»

— вечерний Невский. Извозчики. Разные гуляющие. Возникает ветер, увеличивается, все гонит. Акакий Акакиевич появляется — ветра как нет — это уже ангельское шуршание, звоны, небесная музыка. Грабеж — пауза, затем клавесин и барышня поет:

Вы поедете на бал.

Затем то же поет солидный чиновник. Затем то же поют господа. Затем — молодые люди.

Все наступают на него, он только тут в ужасе кричит — и крик сливается с ветром, который гонит маски пританцовывающих людей по Невскому.

Финал: «Руки загребушие» на музыку «Шпанаты» [1. 140–141].

«Шпаната» — песнь кандальников, впоследствии вошедшая в последний номер «Перезвонов». Благодаря этому финал оперы стано-

вится разворотом всех многотрудных российских дорог, функцией хронотопа дороги, да еще и дает смысловую подсветку столичному Невскому проспекту, который мало чем от них отличается — и тут может случиться все, что и на любой большой российской дороге.

Можно ли судить об опере по двум страничкам заметок? Очевидно, лишь о замысле как об *авантексте*. Гаврилину, по-видимому, была близка позиция Б. М. Эйхенбаума, изложенная в статье «Как сделана „Шинель“ Гоголя»; она, кстати, в неменьшей степени интересна для понимания других его произведений и его театра в целом:

Композиция новеллы в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет личный тон автора, то есть является ли этот тон началом организующим, создавая более или менее иллюзию сказа, или служит только формальной связью между событиями и потому занимает положение служебное. <...>

Композиция у Гоголя не определяется сюжетом — сюжет у него всегда бедный, скорее — нет никакого сюжета <...>.

Развернутый в финале [«Шинели». — АТ] эпизод уводит в сторону от «бедной истории» с ее мелодраматическими эпизодами [30. 45–46].

Безусловно, принцип «бедного сюжета» конкретно для «Шинели» имел для Гаврилина решающее значение. Судя по заметкам, опера вырастала до широких обобщений, с другой стороны, ему было близко и то, что Эйхенбаум назвал дальше «системой гоголевской звуко речи и мимической артикуляции». Композитора привлекала задача создания речевого портрета маленького человека в контексте эпохи, охватывающем обряды и ритуалы (крестины, детские игры, свадьбы, похороны), и многообразие музыки, которая незаметно, но непреклонно вместе с ними сопровождает его всю жизнь. Интересно и новое появление известной игры «Вы поедете на бал?» (Гаврилин предполагал использовать ее в «Вечерке № 2») — поэтика маленького человека, частной жизни, бытовых музыкальных жанров, игр, блистательно воплощенная в «Вечерке», могла закономерно продолжиться в «Шинели».

В пору нашего детства фраза «Вы поедете на бал?» была лишь игровой формулой-присказкой, но в контексте «Шинели» и жизненных обстоятельств Башмачкина ей возвращался первоначальный смысл, изначальные праздничные краски и жесткая социальная

регламентация. От ответа на вопрос о поездке на бал зависело многое, включая продвижение по службе. Формула «черное и белое не одевайте» могла означать болезненное унижение, даже циничную социальную казнь, когда «старую шинель не надевайте, а на новую денег неизвестно где взять».

В «Шинели» столь значимый для Гаврилина-фольклориста пласт бытовой и обрядовой музыки стал основой художественного обобщения. «Бедная история» в полной мере компенсировалась именно заданностью обрядов и ритуалов, которые сами по себе имеют гигантскую потенцию в плане внутреннего движения и удержания внимания. Обряды дали Гаврилину социально-музыкальную материю, а по ее канве ненатужно прорисовывалось безынициативное, зависимое от восхитительных больших и заурядных прописных букв существование героя.

Отмечу еще, что фраза «Чиновники — ударные инструменты» позволяет предположить гоголевские корни эпизода департамента с чиновниками в «Анюте». Его гротескный заряд был бы вполне оправдан в «Шинели», тогда как в телебалете по печально-лирической «Анне на шее» он, пожалуй, выглядит слишком уж острым, чрезмерным.

Записи о Невском проспекте, завершающиеся выходом кандалных, — еще один поворот притягивающей Гаврилина темы «дороги». Он предлагает решение Невского как *хронотопа дороги*, где, по определению М. М. Бахтина,

могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнутся и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь *социальными дистанциями*, которые здесь преодолеваются [215. 392].

Это возвращает нас к широким обобщениям и закономерно выводит к смеховой культуре. Очевидно, трактовка Невского находилась и в русле размышлений М. М. Бахтина — достаточно вспомнить замечания, оброненные великим ученым по поводу «Шинели»:

Только благодаря народной культуре современность Гоголя приобщается к «большому времени».

Она придает глубину и связь карнавализованным образам коллективов: Невскому проспекту, чиновничеству, канцелярии, департаменту <...>. В ней единственно понятны *веселая гибель*, веселые смерти у Гоголя <...> преобразование умирающего Акакия Акакиевича (предсмертный бред с ругательствами и бунтом), его загробные похождения. Карнавализованные коллективы, в сущности, изъяты народным смехом из «настоящей», «серьезной», «должной» жизни. Нет точки зрения серьезности, противопоставленной смеху. Смех — «единственный положительный герой» [215. 494].

Статья Бахтина завершена в 70-е годы; возникает соблазнительная мысль, что идею «Шинели» Гаврилин мог обсуждать с Бахтиным. Но свидетельства тому мы не располагаем...

Неожиданный, но органичный ключ к *художественному* решению повести на музыкальной сцене мог сделать этот замысел ближе Гаврилину, чем замысел «Ревизора».

«Невский проспект»

От Валерия Александровича мне доводилось слышать, что он размышляет над «Гоголиадой», но в кратких разговорах узнать подробности было невозможно. Разъяснить появление этого названия и самого замысла помог Я. Л. Бутовский, долгие годы занимающийся публикацией творческого наследия Г. М. Козинцева:

Идея телебалета по Гоголю, как я понимаю, возникла у Белинского, когда он прочел в собрании сочинений Козинцева материалы к замыслу фильма «Гоголиада» по «Петербургским повестям». Это 5-й том, 1986 год... Кстати, в первой же записи Козинцева шла речь о привлечении к постановке Юрия Григоровича [См.: 216. 175], возможно, это и послужило толчком. Белинский обратился с идеей балета к жене Козинцева Валентине Георгиевне, и я знаю, что она не дала согласия на балет «по сценарию Козинцева», так как сценарий он написать не успел, и на использование козинцевского названия.

Белинский написал свое либретто «Невского проспекта». Об этом я узнал от Валерия и сказал ему: «Все равно — прочти Козинцева». Мне было интересно его мнение о замысле. Но, по-моему, он так и не прочел. Боялся, наверно, втянуться в сильный чужой стиливой поток, нарушить целостность своего, собственного видения Гоголя.

В воспоминаниях Бутовского приведена его запись разговора с Гаврилиным осенью 1989 года:

Заговорил он об очередной затее Белинского — балете «Невский проспект». Валерий сказал Белинскому, что это — Гоголь, а не «Женитьба Бальзаминова», тут трагедия, нужен другой подход, на что Александр Аркадьевич сказал: «Я жанровый режиссер». Валерия это очень расстроило, он считает, что «жанровый» Белинский Гоголя не вытянет. Я на это возразил, что в конце концов не так уж важно, что получится у Белинского, важно, что за музыку он напишет. И привел в пример «Дом у дороги» — фильм не самый удачный, но вальс-то есть, остался. И, кстати, вальс его, гаврилинский, от его собственного отношения к войне, а не от Белинского и даже не от Твардовского. Говорил я еще, что и Александр Аркадьевич непредсказуем, может выдать черт знает что, а может и «Анюта», то есть Чехова... [9. 139–140].

Сохранилось письмо Белинского, относящееся, вероятнее всего, к лету 1993 года:

Мой любимый композитор!

<...> Чувствую себя недурно и занимаюсь Гоголем. Кое-что к 1-му сентября привезу. Здесь в Щелыково Максимова и Васильев. Последний РВЕТСЯ на «Невский проспект». Будет играть художника. Хореограф все-таки Брянцев! <...>

С самого начала своей композиторской деятельности Гаврилин мечтал о раскрытии музыкой гениальных текстов Гоголя. Сочинили он что-то для «Невского проспекта»? Может быть, аргументы Бутовского подействовали, и он взялся за музыку для телебалета, но мы о ней уже никогда не узнаем...¹

¹ Из записей в дневнике Н. Е. Гаврилиной видно, что Гаврилин начал работать над музыкой к «Невскому проспекту» в феврале 1993 г. По воспоминаниям Белинского, Гаврилин согласился с новым вариантом либретто, «сделав небольшие не поправки, а уточнения. Более того: наиграл мне на рояле „трагическую тему Петербурга“» (цит. по рукописи статьи А. А. Белинского «Три неспетые песни»). Белинский занимался поиском спонсора; в октябре, когда стало ясно, что денег на постановку нет, Гаврилин сказал жене: «Музыка уже вся сочинена, куда ее девать?» В начале 1996 г. к идее постановки балета «Невский проспект» на руководимой им киностудии обратился режиссер С. Д. Аронович. Снова начались поиски денег, но осенью 1996 г. Аронович заболел и вскоре скончался... «Пройдет еще несколько лет, — сказал в связи с этим Гаврилин, — и этот „Невский проспект“ будет мне как молодая любовница столетнему старику». — *Прим. ред.-сост.*

ТРУДНЫЕ ДАЧИ № 2

Репино

Н. Е. Гаврилина — Т. Д. Томашевской. 14.06.1987

<...> Дела наши такие — провернули все самое трудное с нашей новой дачей — перевезли часть вещей со старой и из Ленинграда. <...> Основные прибивательные работы Валерий все сделал, хотя стены какие-то полупустые и вбить что-либо трудно, он все-таки сообразил, но руки!!! Мы там еще ни разу не ночевали — страшно сыро. Сохнуть-то с нашей погодой дому некогда — все дожди. Когда приезжаем туда — топлю печи <...>.

13.07.1987

<...> Мы только неделю тому назад рискнули переночевать на нашей новой даче — потому что до того было сыро, что боязно. Последний раз жили 4 дня. Пока больше не получается: Валерий что-то все нервничает и в город рвется. Вообще-то понятно — он на даче, а инструмент в Ленинграде. Сейчас его везти — еще пуще отсыреет. Если бы летние месяцы — июнь, июль были бы солнечные, теплые, то можно было бы везти инструмент. <...>

Дачу внутри в общем «обустроили» <...>. В доме, в «кабинете» Валерия, на самом почетном месте висит Шукшин — из календаря, присланного Вами. Он его вырезал и в рамку. Очень здорово. <...> Валерий себя чувствует неплохо, хотя с глазами еще не наладилось — трудно смотреть в одно место.

69-й километр¹

На последней даче, которую купили в 1990 году, если рано устанавливалась теплая погода, к концу мая уже расцветали нарциссы.

Здесь ему тоже отвели кабинет для работы. Правда, маленький, с небольшим письменным столом.

Справа на стене — полочка с двумя подсвечниками, а на них оперты иконки Св. Валерия и Св. Наталии. По стенам в маленьких деревянных рамочках, сделанных, склеенных, покрашенных его руками, — изображения храмов, каких было немало и в его городских кабинетах... Слева — пианино...

¹ Дачный поселок по железной дороге Санкт-Петербург — Приозерск.



На даче. 69-й км. 1998 год

Н. Е. Гаврилина

Но и здесь он очень страдал, не только потому, что было довольно сыро, а у него уже очень болели ноги, но и потому, что не было привычных ему с детства просторов, а главное — местность лесистая, так что солнце садилось за лесом, и он не мог видеть заката.

Поэтому бывали там, как правило, не так уж и долго. Летом 1993 года пробыли всего десять дней в июле и десять в августе. Но оба раза неудачно: дожди, а в августе — просто холодно. И все-таки дышали свежим воздухом, ходили в лес, собирали грибы и ягоды. Вода там очень хорошая, но само это место не грело ему душу — местность лесная и холмистая, ходить ему тяжело, ноги болели на подъемах. Слава Богу, что наше пребывание там до последнего года обошлось без серьезных приступов — телефона поблизости нет. Но позвоночник все-таки у него однажды разболелся: не смог заниматься на пианино. Очень маялся. И все говорил: «Не могу я без просторов, полей, на которых вырос».

ИЗ СЕМЕЙНОГО АЛЬБОМА № 5

7-я Советская улица (1995–1996)

Н. Е. Гаврилина

Мы переехали на 7-ю Советскую, но это был курьез...

Здесь было тихо, но уже на третий день мы поняли, что квартиру нам показали тогда, когда было солнце, — как выяснилось, всего несколько минут в день, и не было никакой протечки. Когда же мы въехали, оказалось, что солнца нет, а в ванной течет сверху. Волей-неволей

пришлось познакомиться с верхними соседями — две очень интеллигентные пожилые сестры. Одна сказала: «Ой, боже мой, как ваш муж замечательно играет!» Он это услышал, и для него это был ужас — кто-то слушает его занятия. «Они меня слушают? Это невозможно — я как будто голый на виду у всех».

Там оказалось и очень сыро, всю зиму Валерий тяжело проболел. Даже я заболела, хотя болею редко. Когда умерла мама, Валерий сказал: «Давай будем отсюда выбираться».

8 февраля 1996 года скончалась Ольга Яковлевна Штейнберг, которая столько сделала для семьи, причем не только для Валерия и Наташи, но и для их сына Андрея и внучки Насти. Этот день для семьи стал днем памяти Ольги Яковлевны, который отмечался неукоснительно и не формально.

Галерная улица, д. 28 (август 1996 — январь 1999)

В. Г. Максимов

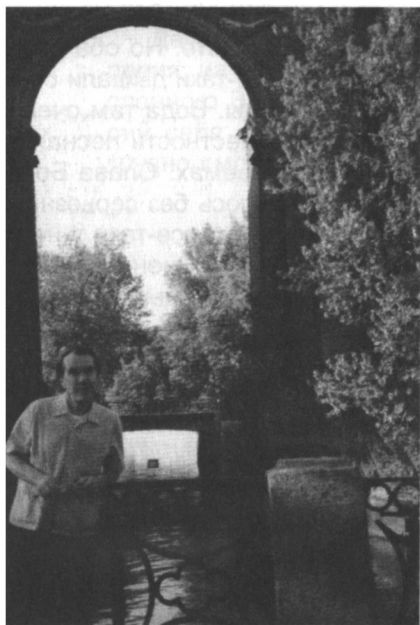
Очередной переезд Гаврилиных. Всем миром выносим вещи во двор на 7-й Советской. Коробки, узлы... И книги, книги, пачки журналов, увесистые нотные фолианты...

— Слава Богу, двенадцать килограммов Вагнера знакомым пристроил, — отирая пот, говорит Валера. — Ну...ну...ну очень тяжелый классик!.. [9. 284].

Н. Е. Гаврилина

Здесь и район устраивал, и двор — тишина. Обрели то, что надо, но прожил он тут всего два с половиной года. Единственно, о чем он сожалел: «Там, на Пестеля, было жутко много солнца, но, понимаешь, оказывается, когда не бывает солнца — это тоже плохо».

Он был счастлив тут, потому что мы гуляли все время вокруг Новой Голландии — по Адмиралтейскому каналу, на который тоже выходил наш двор, по его любимой Мойке. Часто говорил: «Пойдем через Матвеев переулок». Посмотрим в окна десяти-



На реке Мойке перед
Новой Голландией, 1997 год



На фоне своего дома на Адмиралтейском канале. 1998 год

летки, где спальни были, постоим. На закат шли на Неву. И зимой так же ходили. Хоть трудно было ему ходить, но даже в последний год мы обязательно гуляли до обеда и перед ужином, а иногда и после ужина. Распорядок жизни был железный. Только утром иногда нарушался, если он поздно засыпал... Но обедали всегда в 2 часа многие годы, ужинали в 7 часов, за исключением дней, когда ходили на концерты. А если кто-то должен был зайти, он всегда говорил: «Приходите к обеду». У нас часто люди бывали и с удовольствием обедали вместе, беседовали.

Последний кабинет

[Камыши в вазе на полу — попытка воссоздать природное окружение, детские поделки.

Рояль «зубами к окну». Стол у окна и торшер с подвешенными «колокольцами» — тонкими спилами камней, привезенными С. И. Городецким из Южной Америки. Угол справа от стола — фольклорная библиотека, рядом — справочная литература: Риман¹, Музыкальная энциклопедия... Угол слева — музыковедческая.



Последний кабинет

¹ Имеется в виду: *Риман Г. Музыкальный словарь / Пер. с пятого нем. изд. Б. Юргенсона. М., 1901.*



Последний кабинет

Фотографии на рояле и стенах — матери, жены, сына, Т. Томашевской, Г. Свиридова, В. Салманова, З. Долухановой, В. Хвостина, М. Ульянова, Б. Шергина, В. Астафьева, В. Распутина, Ю. Селивёрстова, между ними маленькие виды церквушек, портреты Гейне, Кольцова, Г. Успенского, Шукшина, Рубцова, Шостаковича, Шумана, Шуберта, Чайковского. **Работы Ю. Селивёрстова** — Свиридов, Достоевский, Бахтин, Толстой, Мусоргский, Есенин.

Книги и ноты, шкафы с рукописями, изданиями и публикациями.]

Я. Л. Бутковский

Валерий был страстным книголюбом. Собранная им библиотека прекрасно отражает его самого, в первую очередь, естественной полнотой таких ее частей, как музыка и фольклор — о некоторых книгах по русскому фольклору он говорил мне, что они уникальны; широко представлен и фольклор других народов — американский, арабский, армянский, еврейский, грузинский, латышский, мексиканский, монгольский, сербский, цыганский — всего не перечесать. Очень хорошо отражает библиотека и его интерес к философии, истории, религии, его пристрастия в поэзии и т. д.

Подбор книг в отдельных частях библиотеки на первый взгляд может показаться <...> необычным. Скажем, такие русские писатели «вто-

рого ряда», как Г. И. Успенский, С. В. Максимов, А. К. Шеллер-Михайлов и многие другие, в хороших библиотеках петербургских интеллигентов представлены в лучшем случае однотомниками или одной-двумя книгами. А Валерий собрал их очень полно <...>. В этом проявился его неподдельный интерес к русской провинции, к глубинным свойствам народного характера. Конечно, Валерий прекрасно знал все, что написали о быте деревни, маленьких городов, монастырей, каторги писатели «первого ряда» — Достоевский, Лесков, Чехов, Бунин; все они есть в библиотеке <...>. Однако книги разночинцев открывали какие-то особые важные ему подробности.

Книги он не только собирал, но и любил дарить и был очень рад, если подарок нравился. Он дарил нам книги к праздникам или юбилеям и дарил без всякого повода, просто потому, что шел к нам <...>. Среди его подарков <...> «Немецкие поэты в биографиях и образцах» (СПб., 1877); у него самого эта книга была уже давно. Позже он подарил еще и парный том «Русские поэты в биографиях и образцах» (2-е изд., 1880) и ужасно радовался, что обе книги станут рядом.

Конечно, это чистая случайность, что «Немецких поэтов» он подарил раньше, но хочется думать, что была и некая закономерность, связанная с его любовью к немецкой поэзии, и в первую очередь к Гейне. Он специально открыл книгу на оглавлении, чтобы я увидел: Гейне представлен наибольшим числом стихотворений и отрывков из поэм — большим, чем даже Гете или Шиллер. <...>

Валерий очень любил книги, но не коллекционировал их по библиофильскому принципу «собрать всего Шукшина» или «всего русского Гейне». Ему не была важна и редкость издания. <...> Книги Гейне стояли на полке в разных изданиях, включая и собрание сочинений, но одна из них всегда, сколько я помню Валерия, лежала на его письменном столе <...> очень полный «серо-синий» однотомник «Избранные произведения», выпущенный в 1950 году. <...> В страшный день 28 января, когда его не стало, на столе в опустевшем кабинете аккуратной стопкой лежали три книги: неизменный однотомник Гейне и две только что купленные — Апухтин в «зеленой» серии «Библиотеки поэта» и «Слово жизни» — духовные стихи и песнопения протоиерея Николая (СПб., 1998). Сам подбор этих книг может многое сказать человеку, знающему Валерия или даже знающему только его творчество [9. 153–156].

А. А. Шульгина

<...> Гаврилины, как странники, переезжали с квартиры на квартиру, как-то все не по душе: то шум мучительный, то ни лучика, а вот последняя, на Адмиралтейском канале, возле Новой Голландии, окнами

в тихий двор, успокоила душу, показалась домом. Прямо перед глазами, близко, каждый день — рябина, любимое дерево... [9. 446]¹.



Последний авторский концерт.
Академическая Капелла. 18 мая 1998 года

28 января 1999 года в доме на Галерной Валерий Александрович Гаврилин, не дожив семь месяцев до своего шестидесятилетия, скончался от сердечного приступа...

¹ В год кончины В. А. Гаврилина это дерево всю зиму было увешано ярко-красными гроздьями, и во время поминок, глядя на него, Л. Сенчина и Э. Хиль проникновенно спели песню «Рябины» из «Военных писем»... Год спустя деревцо рябины было высажено на его могиле. — *Прим. ред.-сост.*

Эпилог

«ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК»

Раздел 1

МИРОВОЗЗРЕНИЕ И ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА

Целостность природы и мирозерцания, системность мышления
Сохранение традиций и экология культуры
Творческий процесс

*Целостность природы и мирозерцания,
системность мышления*

В. А. Гаврилин

Не в моих принципах замыкаться: «Ах, музыка, только музыка!»
Да музыка — жизнь. Люди! <...> Моя музыка возникает от совокупности,
неразделимой, целостной, впечатлений, где главенствует человек, обста-
новка, конкретный дом с его духом, вид из его окна на околицу, на ближ-
ний лес... [З. 191].

Не случайно с самого начала он осознал, что главное для него —
общение. Примечательно, что многие его статьи и интервью имеют,
на первый взгляд, неожиданные заглавия: «Что за музыкой...», «Путь
музыки к слушателю», «Фольклор — музыка жизни», «Музыка —
это люди»...

При всей любви к фольклору, демократизме взглядов и тяге к просветительству Гаврилин был непреклонен в отстаивании своих позиций, которые могли показаться противоречивыми. Это относилось, например, к его взглядам на этнографические концерты:

Осуждаю. Привозят одетых в национальные костюмы людей из деревни. В совершенно необычной для них обстановке, в концертном зале, они начинают петь частушки, страдания... Не то, не то... Это все равно, что взять Исаакиевский собор — и перенести его для обозрения, ознакомления в сельскую глубинку [3. 191].

Эту точку зрения он высказывал неоднократно, начиная практически с самых первых этнографических концертов второй половины 60-х годов. Негативное отношение к ним в полной мере разделили и фольклорные записи¹. Таким образом, с одной стороны, он прозорливо затрагивал малоразработанные в те годы проблемы восприятия и социокультурного контекста, специфики коммуникативной ситуации различных жанров, их исторической памяти и ауры, соотношения традиций народного музицирования и существующей формы европейского концерта, а с другой — подмечал совершенно очевидные поверхностность и нецелесообразность культивировавшихся многие годы форм музыкальной пропаганды, к которым все привыкли и особо не вникали в их суть. Гаврилин, как мальчик из андерсеновской сказки, вдруг громогласно заявлял, что король-то гол.

Основа такого подхода — целостность мирозерцания, системность, функциональность, понимание социокультурного контекста. Это позволяло ему представить не какой-то отдельный срез или грань интересующего явления, а достаточно полно и разносторонне, то есть системно и комплексно, само явление в целом. Однако глубокие и пронизательные суждения Гаврилина находят свое выражение отнюдь не в научных трактатах, схемах и формулировках, а в живой, яркой и образной речи.

Важно, что целостность в восприятии *фольклора*, ориентация на общение, на изначальный контекст, на живую музыкальную интона-

¹ Подробно об отношении Гаврилина к этнографическим концертам и фольклорным записям см. в гл. 7.

цию (а не нотную или аудиозапись) привели его к жизненно, творчески и научно наиболее плодотворной ориентации на аутентичность, поскольку он

<...> понял, что без знания, а главное, без понимания звучащей стихии фольклорного песенного наследия России писать не смогу. Я принял к этому живительному роднику, вновь и вновь перечитывал книги по фольклору, стал слушать записи, ездить в экспедиции, но это дало далеко не все. Оказалось, что сами по себе знания о русской народной культуре еще не приносят ни силы, ни вдохновения, это еще <...> мертвая вода. А вот где та, живая, которая наполняет тебя и твою музыку одухотворением, близким, созвучным, понятным каждому русскому человеку? Пока не ощутишь песенной народной стихии всей своей кровью, душой, ничего не получится. Это надо пережить самому [З. 292–293].

И он в равной степени полемизировал и с псевдонародными песнями, и со «специалистами» по фольклору, ибо, по его убеждению,

нельзя понять народную культуру в отрыве от ее естественной жизни, от ее истоков. Читаешь иногда о том, что определенный музыкальный интервал характерен для южнославянской музыки, для татарской, мордовской и т. п. Это же не настоящее изучение, это статистика. Настоящее изучение — это проникновение в живую душу народа [З. 295].

Гаврилинский принцип аутентизма не ограничивался фольклором, но стал руководящим и в его понимании проблем функционирования всех явлений музыкальной культуры, в частности классической и церковной.

Целостным был взгляд Гаврилина на проблемы бытования *классической музыки* — принципы критики этнографических концертов полностью действовали и здесь:

Ее исполнение, на мой взгляд, уместно только в концертных залах консерваторий, в музеях или старых дворцах. Все хорошо в своей музыкальной среде. Кстати, ее тоже нужно беречь. Сохранить ее — значит выполнить не менее важную задачу, чем сочинить блестящее, даже изощренное по форме произведение [З. 295].

Совершенно очевидна здесь полемика композитора с формами приобщения к классике, долгое время насаждаемыми недалекими популяризаторами, — они не публику поднимали до высоких образцов, а шедевры низводили порой до уровня потребителей,

до уровня принудительного шумового фона обеденного перерыва на предприятиях и в колхозах.

И снова неожиданным — а на первый взгляд и парадоксальным — оказалось отношение Гаврилина к концертам духовной музыки. Корреспондент, задавая полудежурный вопрос: «Не кажется ли вам <...> обнадеживающим обращение многих музыкантов и филармоний к русской духовной музыке?», по-видимому, ожидал услышать из уст известного композитора полную поддержку, но, вместо того чтобы подхватить и развить не вызывавший вроде бы сомнения тезис, Гаврилин дал обстоятельный и далеко не положительный ответ, который обнаружил не только глубокое понимание духовной музыки и знание работы о. Павла Флоренского «Храмовое действо», но и весьма тонкие собственные наблюдения, и длительные размышления по этому поводу:

К духовной музыке, как и ко всякой другой очень сложной музыке, тем более к старой, надо приучиться. А самое главное, эта музыка не предназначалась для исполнения с эстрады. Это музыка большого синтетического действия, где участвуют и церковная архитектура с куполами — антеннами в небо, — куда посылается человеческая энергия, энергия духа верующих — мольбы, просьбы. Живопись принимает участие в этом совместном действии <...> особое освещение, свечи — каждая свеча, как судьба горящая, священники, их одеяния, ведение службы. И составная часть всего этого — хоровое пение. Духовная музыка писалась именно с таким расчетом. Тут не нужно особенного артистизма при исполнении, отделки звука. В церкви это будет фальшиво звучать. А слушать чисто церковное, грязноватое пение в концертном зале тоскливо. Ясно становится, что мы имеем дело с чем-то весьма искусственным.

Церковное пение должно быть в церкви. Люди, взрослые и дети, должны быть элементарно подготовлены, они должны знать, что это за служба, которой посвящено песнопение, вообще иметь представление о религии. <...> Из-под запрета, из-под замка вытащили репрессированную музыку — и всем любопытно, что это такое.

Занимаются русской духовной музыкой очень многие хормейстеры, очень многие коллективы, десятками можно считать — профессиональные, любительские <...>. Берут они часто музыку без разбора, такую, которая в лучшие времена в церкви не исполнялась. И духовная музыка была разного качества <...>. <...> чего достигают этим? Отпугивают публику. Если исполнение приемлемо для филармонии, но сама музыка скучная, плохая, то все равно скучно на концерте, а люди несведущие

думают: вот она — русская хоровая культура. Это очень большая ответственность — выбор материала. Очень высокий профессионализм нужен для этого и бесконечное бескорыстие [3. 322–323].

И это при том, что отечественное хоровое искусство и сам хор как братское *со-дружество*, *со-звучие* голосов находились у него на первом месте. Именно на этом материале наиболее четко формулировались мысли на темы «история и современность», «мертвый нотный текст и живая интонация исполнителя», «корневая система национальной музыкальной культуры» и т. д.

В. А. Гаврилин

<...> Когда много одновременно человеческих голосов, просто что-то совершенно удивительное происходит. Иной раз встречаются не очень интересные, не очень хорошие голоса, но запевают вместе, и получается красивый удивительный тембр, который слушать одно удовольствие. Кажется: куда исчезают шероховатости каждого отдельного голоса? Все звучит в удивительной гармонии.

<...> Чтобы добиться вот такого слитного прекрасного пения, люди, которые собираются вместе, они должны обязательно <...> прислушиваться друг к другу, как-то ориентироваться один на другого, силу свою голосовую один по другому равнять. Вот это в музыке пример удивительного братского отношения друг к другу, братского взаимодействия.

И хор мне часто кажется такой моделью братского общества. Вот то, чего самые лучшие люди на земле, самые большие мудрецы добиваются — чтоб вот так жили люди, чутко слушая друг друга, не высккивая один перед другим, а как-то выравниваясь на один лад. Вот это — самое, мне кажется, великое свойство хорового искусства. <...> Это поразительное в этом смысле искусство, одно из самых редких искусств. Действительно барометр вот таких погод внутри народа, внутри государства, внутри общества [3. 302–303].

Сохранение традиций и экология культуры

[Упадок интереса к серьезной музыке. Бал однодневков.]

Творческий процесс

[Синкретизм («вижу...»).

Длительность вынашивания — множество уже рассмотренных примеров и высказываний Гаврилина.]

В. А. Гаврилин

Работаю каждый день и очень много: все материал, материал, материал... Часто — ни для какого конкретного сочинения, просто стараюсь наработать свой язык, свой стиль, создать новую образную сферу. И иногда вдруг — счастливый момент, когда оказывается, что создан какой-то круг музыки, — замкнулось! И получаются сочинения [З. 203].

[Уже отмеченное сходство с В. М. Шукшиным. «Молчание в Летнем саду»¹.]

К тому, что уже сказано выше о гаврилинской интуитивности, непредсказуемости, сверхзадаче, можно добавить его слова:

Я никогда не занимаюсь поисками как таковыми. С тех пор как я обрел самостоятельность в музыкальном мышлении, я не задумываюсь о таких вещах, как стиль, язык. Я могу в процессе сочинения поймать себя на том, что делаю что-то не так, не то и что необходимо возвращаться и переделывать заново... Но никакой предварительной задачи передо мной не стоит. Мою музыку пишу не я. Музыка — рождается. Музыка — это длительное пребывание в каком-то состоянии. Что-то однажды приходит, задерживается, развивается, прорастает побегами. Я сажусь за инструмент, за письменный стол, когда чувствую, что пора. <...> Я уже не хозяин своему материалу. По моему убеждению, если композитор имеет безграничную возможность вмешиваться в материал, руководить им, то это всегда будет плохая музыка. Есть какая-то третья сила, которая делает это. Время и события, конечно, оказывают на меня влияние, но это нельзя представить себе как прямое задание [З. 324].

[Не я пишу... Голос народа.]

Любопытно, что мысли Гаврилина о творческом процессе получают неожиданную и мощную научную поддержку со стороны «социолога номер один XX века», вологжанина П. А. Сорокина, который писал, как бы предвидя суть поисков композитора:

Чем больше внимания техническим средствам, тем больше пренебрежения к фундаментальным, базовым, конечным ценностям. Мы, кажется, забываем, что техника — это всего лишь средство, а не цель

¹ Имеется в виду записанные Р. И. Хараджаняном слова Гаврилина: «Придираюсь к себе жестоко. Держу иногда сочинения по несколько лет „заперти“, переделываю их, довожу до устраивающего меня состояния» [9. 133]. — Прим. ред.-сост.

творческой работы. Мы должны помнить, что гений сам создает свой собственный метод. В руках слабоумного техника может создать только слабоумие. В руках мастера от Бога техника производит шедевр. Таким образом, само сосредоточение на технике, а не на творческих конечных ценностях — признак несостоятельности гения. <...> Воистину наше техническое мастерство обратно пропорционально способностям создавать гениальные и долговечные шедевры [217. 459].

Казалось бы, художник такого склада должен был бы сторониться чуждых ему музыкальных направлений — экспериментаторства, авангардизма, рационализма и пр. Но Гаврилин был далек от позиций изоляционизма и весьма диалектически, независимо от того, родственно или чуждо его собственным устремлениям то или иное направление, подходил к оценке различных явлений художественной жизни. Главным для себя как профессионала он взял за правило знать всё.

Говорить об исключительно эмоциональной природе музыки он не считал для себя возможным:

Музыка ведь очень сложна, в ней всегда будет жить и рациональное и эмоциональное начало. Для искусства необходимо столкновение двух начал. Если композиторы, увлекающиеся формальными поисками, всегда стоят дальше от слушателей и от жизни, это не значит, что это зряшные поиски. Серьезные абстрактные открытия, вроде бы не нужные сейчас, подобно теоретическим разделам науки, могут понадобиться совершенно неожиданно.

С чего бы это люди в будущем стали рождаться одинаковыми? У каждого свое устройство души, и у музыкантов тоже. И музыка всегда будет разной.

<...> Взять хотя бы имена, которые у всех на слуху: Свиридов, Щедрин, Шнитке... Разве их можно свести к общему знаменателю? А в США, например, есть композитор Бернстайн, который работает в жанре симфонджа и популяризирует новейшие достижения академической и эстрадной музыки. Там одновременно существуют супермодернизм и такой изумительный композитор, как Гарри Парч [3. 147].

[Протест против некоторых эстетических кредо авангардистов. Музыка экспериментаторская, лишенная национальных корней. О Шнитке см.: [3. 320–321].]

Раздел 2

ЭСТЕТИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Театр как синтез и синкретиз
Жанр, жанровая система, метажанр. Синтез искусств
Особенности строения и драматургии циклов
Полемика с Шостаковичем длиною в жизнь
Слово и музыка. Инструменты и голос

Театр как синтез и синкретиз

[Камерно-вокальный, хоровой, фортепианный, балетный *театр*. Целостность и связь с жизненным контекстом — основополагающие черты Театра Валерия Гаврилина. «Мы забываем, к сожалению, что композитор — профессия актерская. А у нас все теперь — мыслители <...>» [3. 129].

Театрализация, прежде всего, в собственно концертных, традиционно не театральных жанрах — вплоть до фортепианной пьесы.]

Поэтому обратим внимание и на то, что театральность в «нетеатральных» сочинениях Гаврилина — значительно выше и разнообразнее, чем в собственно театральных, где музыка участвует в традиционном синтезе искусств, где занимает функционально определенное место. В то время как в концертных жанрах у автора значительно большая, почти неограниченная свобода.

И в этом театре Гаврилин не столько зритель, сколько умозритель, не столько *со-глядатай*, сколько *со-слушатель*, не столько наблюдатель, сколько *со-зерцатель*.

[О хоре Минина — видится хоровой театр, действо (см. гл. 18). Приход к жанру «действия» — симфония-действие, оратория-действие.

Сакральность, идеальность. Не столько идеатизация (по термину П. А. Сорокина), сколько идеациональное и идеальное.]

Жанр, жанровая система, метажанр. Синтез искусств

[Мобильность творчества и инерционность исполнительской культуры.]

У Гаврилина получило признание именно то, что либо могло уложиться в существующие исполнительские структуры (песня, балет), либо совпало с появлением новых жанровых образований (телебалет), с усилением поиска в старых и обновлением в них (хоровое исполнительство).

Сложнее складывалась судьба синтетических замыслов, которые, не укладываясь в прокрустово ложе уже накатанных исполнительских институтов, требовали для своего осуществления соединения и координации многих исполнительских сил (солисты, хор, балет, декорации). Отсюда, в частности, редкое появление в афишах таких признанных шедевров автора, как «Скоморохи», «Перезвоны», отчасти — вокально-симфонических циклов.

Наиболее проблематичной оказалась судьба тех сочинений, которые имели традиционное жанровое обозначение, но по сути дела таковыми не являлись (камерная опера, вокальный цикл). Многие из них так и не нашли своего исполнителя, и в отсутствие его остались нереализованными...

[Размышления о различии образной и театральной музыки
[1. 196]. Другие записи. О жанре — в гл. 9.]

В музыкознании наиболее распространен подход к жанру как сумме выразительных средств. При этом живой исполнительский аспект на анализе жанра не отражается, а роль его учитывают, как правило, далекие от основных музыковедческих дисциплин музыкальные социологи. Поэтому музыковеды преимущественно оперируют застывшими, неживыми категориями, а жизнь жанров, их взаимная диффузия, их трансформации — вся эта игра живой музыкальной материи в меняющейся музыкальной жизни, да еще и при отвращении слушателей и самих исполнителей к занудной терминологической казуистике, приводят к тому, что суть явления никого по существу не интересует, все пользуются наиболее привычными, широко трактуемыми жанровыми обозначениями.

Если автор идет от жизни, жанровые колеи становятся ему тесны, он приходит к наиболее широким и свободным жанровым — метажанровым — образованиям, таким как *действие*, *мистерия*, или создает новые, к примеру, *хоровая симфония-действие*. Именно мироохватность и жанровая свобода приводят к тому, что изначально объявленный жанр впоследствии легко модифицируется. Так было со «Скоморохами», «Военными письмами»... Гаврилин и сам довольно ясно сказал об этом:

Я никогда не делю музыку на филармоническую и на эстрадную. Кто-то видит ее царицей симфонию, кто-то утверждает, что опера царствует над всем. Но в музыке один царь — сама музыка, будь то романс, фортепианная пьеса Шопена или симфония Брамса. Нет высших, нет низших форм — есть музыка [3. 132].

Вскоре он вновь возвращается к этой теме:

<...> Я не работаю в жанрах, а сочиняю музыку. <...> Я никогда не знаю, в какой жанр она выльется. Мне важно где-то в воздухе уловить идею, и дальше я начинаю работать, как собака, буквально иду по следу, куда это меня приведет. Иногда вот такая работа у меня продолжается по многу лет <...>. А потом вдруг наступает какой-то момент — и появляется жанр. Но и жанры у меня какие-то необычные. Вот я называю: вокальный цикл, кантаты, симфонические поэмы или вот вокально-симфонические поэмы, — это все чисто условно, потому что я ни в один жанр точно не попадаю [3. 170–171].

Ибо главное, самое трудное и всеобъемлющее для него: «Я должен высказаться о России...» Так называлось его интервью, в нем он, в частности, сказал:

Постоянная жизнь души и сердца <...> немыслима вне родины, вне народа. Я так воспитан. Я думаю, нельзя стать настоящим художником, трепетным, к творчеству которого желали бы прибегнуть в трудную минуту, без ощущения своего народа, своей страны. На тему о России придется высказаться и мне. Я не знаю, как я это сделаю, в какой форме, в каком жанре — но нужно будет сделать это, нужно будет сказать, как я понимаю мою страну. Но выскажу я это только в музыке. Только! [3. 325].

Естественно, когда композитор ставит перед собой не узкую задачу — написать, скажем, цикл песен, а задачу предельно широко

высказаться о России, то и результат будет слишком широк и мало-подходящ для традиционных жанров. Можно вспомнить М. П. Мусоргского, который, строго говоря, создал не оперу, а народную музыкальную драму, иное дело, что она шла в оперном театре и для простоты в музыкальном быту именуется «опера». А Г. В. Свиридов музыку к кинофильму «Метель» определил не как «сюита», а как «музыкальные иллюстрации к повести А. С. Пушкина». Да и вообще можно заметить, что сложившиеся на Западе традиционные теории жанров и их дефиниции по существу интересны и важны, но для русской художественной культуры отнюдь не основополагающи.

Исходя из бахтинского определения жанра как *взгляда на мир*, можно сказать, что, поскольку взгляд русского художника никогда не укладывается в прокрустово ложе западных систем, а всегда стремится к полноте охвата жизненных явлений, к решению таких философских проблем, как «Война и мир», «Жизнь и смерть», то он никогда не может ограничиться изначально избранной жанровой точкой зрения. Изнутри возникает идущий от содержания процесс расширения, видоизменения формального набора жанровых признаков. Отсюда и стремление к максимальной жанровой свободе.

Даже такие, казалось бы, первичные жанры, как песня и танец, под напором театра и более поздних и сложных музыкальных форм превращаются в вальс-фантазию, вальс-поэму, вальс-портрет, вальс-воспоминание... О широком веере реальных «жанров» гаврилинских песен уже сказано. Добавим, что у него даже изначально первичные жанры нередко вбирают в себя свойственные не им, а жанрам более высокого ранга способы развития материала, построения формы, элементы драматизации и симфонизации, которые и выводят их за формальные рамки обозначенного жанра.

Бытующее сегодня обозначение «хоровой концерт» может вместить в себя практически все, что предназначается для исполнения хором а саррелла, но и не только. Жанр хорового концерта оказывается синонимом концерта как вида музицирования, объединяющего в целостную крупную форму ряд бытовавших ранее разрозненно хоровых жанров. Сегодня хоровым концертом может быть цикл обработок народных песен, хоровая сюита, концерт-реквием, духовный

концерт, концерт-симфония, концерт в лицах... То же происходит и с, казалось бы, менее органичными для хорового исполнительства инструментальными или инструментально-хоровыми, вокальными симфониями — симфония-реквием, симфония в обрядах, наконец, симфония-действие. Речь идет, по сути, о метажанре, в который и обиходные (первичные), и вносимые (вторичные) жанры включены в качестве элементов, в качестве устойчивых характеристик, определенных знаков ситуаций.

Гаврилинские замыслы в области музыкального театра, о которых шла речь, всякий раз были необычны, как необычны были и их темы. Они всегда требовали размыwania жанровых черт, их смешения, диффузии, образования новых. В применении к ним любые традиционно устойчивые жанровые определения — всегда условность, всего лишь указание на определенное место или зону нахождения замысла, дань традиции или полемика с ней, определенный символ или метафора, которые можно было обозначить по исполнительскому составу (к примеру, песня или романс для голоса и фортепиано, камерно-вокальный цикл), но которые всегда «выходили за рамки».

[Музыкальная трагедия, сцены, концерт в лицах.]

Нередко по прошествии времени и после авторской доработки сочинение меняет свой жанр (яркий пример тому — «Скоморохи»: от музыки к спектаклю до оратории-действия. Сходные процессы отмечались нами и в монографии о творчестве близкого Гаврилину по духу композитора В. И. Рубина, центральной линией творчества которого стало создание «поэтического театра»: сочинения, задуманные как вокальные циклы, нередко вырастали в ораторию («Вечерние песни»), оперу («Крылатый всадник») или монооперу («Ночные видения», сцены из гусарской жизни). Иначе говоря, также двигаясь не от внешней заданности, а от свободно развиваемой идеи сочинения, Рубин в результате приходил к предельно широким и свободным жанровым обозначениям. Так, «Июльское воскресение», первоначально названное оперой-ораторией, впоследствии стало определяться как музыкальная трагедия [См.: 84].

[Метод, при котором театральная музыка становится пробой, «подсказкой» для более крупных, собственно музыкальных сочинений [3. 171]].

Обозначение созданного им жанра как хоровая симфония-действие не только повод для поиска скрытого в ней обширного спектра принципов симфонического строения цикла, принципов симфонической драматургии, но и отражение его полемики с Шостаковичем.

Особенности строения и драматургии циклов

[Лирикоэпические жанры: «сцены», «страницы лирического дневника» (тетрадь, альбом, письма); слабо связанное сюжетное строение.

Гейне, Пушкин, Гоголь, Успенский, Чехов, Шукшин.]

Пolemика с Шостаковичем длиною в жизнь

В главе 5 мы привели слова Шостаковича, сожалевшего, что Гаврилин «мало внимания уделяет крупной форме» [22. 17], и «ответ» Гаврилина, который стоит перечесть снова:

Symf. — царица музыки (Д. Шостакович).

А кто царь? Кажется, нет. По-видимому, она вдовствующая порфиноносица.

Царь музыки — человеческий голос. Границы его невелики, но глубина его бесконечна, как сама история человека! [1. 99]

Есть в его записях и пародийно-шутливый афоризм:

И, отбывая в лучший мир, попросить: считайте меня симфонистом¹.

Отказавшись от проторенного пути и готовых рецептов, Гаврилин пустился в поиски решений, которые были бы адекватны его представлению о роли музыки в жизни общества и органичны для его собственной творческой индивидуальности. И на каждом этапе необходимо было углубляться в непростые эстетико-философские

¹ Запись публикуется впервые.

проблемы (хотя эта тяжелая работа мысли по поиску новых оснований могла в конце концов выразиться буквально одной фразой), искать свои ответы, отстаивать свое видение, свой путь.

Сначала под видом того, что нечего сказать. Так, придя к выводу, что его «жанр — видимо, опера», он на вопрос корреспондента: «Ну, а симфония?», откровенно признался: «Стыдно, но мне пока нечего сказать в симфонии или инструментальном концерте. Поживем — увидим» [3. 44].

К полемике с Шостаковичем Гаврилин возвращался постоянно, стараясь как можно точнее и полнее выразить свою точку зрения, найти достаточно веские аргументы. Вот записи 1974–1977 годов:

В. А. Гаврилин

Странные какие-то говорят вещи: пишите больше, пишите крупнее — какая-то мания величия. Количество и крупнота помогут, мол, шире раскрыться. А я не хочу раскрываться, я не ворота. Я хочу быть лишь полезным, толковым и неназойливым, я не хочу скрипеть при каждом порыве ветра. Многие раскрываются так широко, что уже из них воняет и вокруг натекла ужасная лужа из болтовни и величавости, только неизвестно, ради чего... Может быть, чтобы быть более полезным обществу, нужно вообще молчать.

Я не море, в которое впадают реки с громкими именами. Я маленький ручей, питаемый неизвестными подземными ключами. И я буду счастлив, если какой-нибудь *случайный* путник набредет на меня, и я доставлю ему нечаянную радость и напою его влагой, какую он не будет пить ни в каком другом месте.

Д. Шостакович: «<...> Только в крупной форме композитор выявляется наиболее полно...» [См.: 22. 17].

Какие странные, необдуманные высказывания...

Почему в каких-то искусно сложившихся формах и живущих всего-навсего несколько десятков десятилетий предполагается выражение, причем наиболее полное, личности любого композитора, независимо от его пола, происхождения, судьбы, взглядов, пристрастий, морали, свойств характера, состояния здоровья, образования, местожительства, окружающей среды, отношения к общественной жизни, к друзьям и т. д.

Думаю поехать на Сахалин — говорят, интересно. Думаю симфонию написать — говорят, больше выявлюсь [1. 144–145, 146].

В этом поиске своего пути значительным подспорьем были для Гаврилина и симфонии Шуберта, и нерешенные проблемы песенного симфонизма XX века, но прежде всего — творческие выводы, сделанные из всего этого Свиридовым, проторенный им мощный и самобытный путь. Не случайно, упоминания о нем, Гаврилин говорил не только о волнующей его теме, но и размышлял о себе:

Дерзость Свиридова поразила весь музыкальный мир, как потом поразила всех его стойкость на избранном пути. Творя в эпоху, когда царицей музыки была венчана симфония, Свиридов, блестяще владея техникой симфонического разработочного письма <...> почти полностью от него отказался. Формой высказывания он избрал исключительно мелодию, причем не просто мелодию, а мелодию точную и емкую, как красиво составленная математическая формула <...>. Свиридовские звучащие формулы духовности расшифровываются мгновенно в аппарате души слушателя, и разрастаются до размеров глобальных, и делают свое спасительное дело.

<...> Свиридов опускает, не выносит слушателям сам процесс рождения образа мысли, как это делают традиционные симфонисты, он показывает только результат [З. 230, 233].

Так делал и сам Гаврилин. Любопытно, что естественное для него решение он нашел практически сразу. Оно могло показаться более простым, наивным и даже несерьезным, но в действительности было сложнее хотя бы потому, что вобрало все наработки предшествующего развития музыкального искусства, а тем более потому, что было альтернативно всему давно сложившемуся и упрочившемуся в системе композиторского образования и в системе музыкальной культуры. Движение Гаврилина к вершинам полностью укладывалось в знаменитую формулу Г. Г. Нейгауза, который писал, что действительное развитие музыканта напоминает круг, где начальный этап связан с восхождением и освоением трудностей, а второй — с нисхождением с накопленным багажом к простым исходным основам. Сам композитор признавался:

Я стал писать музыку как бы вне жанров — получались фрагменты, кусочки, наброски, но каждый передавал, скажем, грусть или веселье, ярость, азарт... Если проводить параллель с литературой — это как бы дневник лирического героя [З. 290].

Страницы «дневника лирического героя» лягут в основу внешне традиционных циклических форм. А начинаются они, как уже говорилось, буквально с первого вокального цикла «Немецкая тетрадь» и в полной мере созвучны гейневскому романтическому принципу «выращивания» эпических форм из собрания лирических миниатюр-зарисовок. Здесь же можно вспомнить и балеты, созданные на основе фортепианных миниатюр. Так шло движение и формировались принципы, которые в конце концов легли в основу естественно найденной им для себя крупной циклической формы и самого жанра «хоровая симфония-действие».

При подобном сложении и выращивании крупной формы из самостоятельных лирических миниатюр композитору удастся сохранить столь важное и характерное для него свойство, как подлинность и детализация, о которых говорил С. П. Баневич:

Гаврилину свойственно особое стремление к подлинности музыкального языка даже в мелочах. <...> Блок в «Записных книжках» пишет о своих привязанностях в театре: «Люблю деревянный квадратный чан для собирания дождевой воды на крыше над аптечкой возле Plaza de Toros в Севилье (музыкальная драма — «Кармен»). Меня не развлекают, а мне помогают мелочи (кресла, уюты, вещи) в чеховских пьесах (и в «Кармен», например, тоже).

Очень люблю психологию — в театре. И вообще, чтобы было питательно» [218. 219]. От этих деталей, замечает Блок, у него сжимается сердце. У Гаврилина есть это тяготение к бытовой детали, к мелочам, к подробностям (а в музыке бытовое можно показать ничуть не менее рельефно, чем в литературе). И он, подобно поэту, умиляется быту, и у него «сжимается сердце», и мы ясно ощущаем это в его сочинениях <...> [22. 83].

Здесь возникает род музыкально-экзистенциальной и исконно русской философии, которая при всей глобальности ставящихся философских проблем не упускает из виду саму фактуру и полноту бытия с присущими жизни «мелочами и деталями».

[Пересмотр Гаврилиным жанровой системы и иерархии. Симфонизм Малера. «Песнь о земле» — споры о жанровом определении.]

Записи о крупной и малой форме продолжают из года в год:

Короткая форма — как удар кинжала. Крупная форма — медленное, обстоятельное вскрытие с потрошением кишок, желудка и черепа.

Когда-нибудь люди будут смеяться над громадностью наших симфоний и опер, как мы теперь смеемся над громадностью первых граммофонов, неуклюжестью первых автомобилей. Время научит людей выражать свои чувства глубоко и коротко, и они не будут знать, куда деть расплывшиеся опусы, как мы сейчас не знаем толком, как употребить множество пышных дворцов — в них неуютно ни отдельным семьям, ни учреждениям.

Рассуждения о больших возможностях крупной формы мне странны — это рассуждения о возможности устройства кита и голубя — они разные, но и те и те очень сложны. Отточенная мысль, точно познанное чувство как следствие имеют краткую форму выражения. Совершенство и краткость, совершенство и скупость средств — родственники. Я помню радиоприемники с массивными батареями. Теперь сами приемники вдесятеро меньше, а вместо ламп крохотный полупроводник. Отчего? От того, что знания человеческие увеличились тысячекратно [1. 174, 253, 267].

К этому примыкает и одна из записей самых последних лет:

Рихтер о Шопене — музыка, переросшая форму, т. к. создана на чистейшем вдохновении.

Т. е. то, что не поддается анализу, перед чем современный анализ бессилен [1. 320].

Слово и музыка. Инструменты и голос

В. А. Гаврилин

Без слов!! Как многое понятно без слов — гораздо больше, чем мы привыкли думать. И это все вещи — наиболее важные и определяющие в нашей жизни.

Инструменты будут приходить и уходить, стареть и отмирать. Но никогда не исчезнет человеческий голос, никогда не родится нормальный

человек без голоса и никогда не постареет этот инструмент. <...> Невозможно представить, как бы передавалась музыка из поколения в поколение, если бы люди не имели каждую минуту наготове этот волшебный инструмент, сравнением с которым измеряют красоту инструментов рукотворных.

Оркестр напоминает работающий завод: металл, дерево, рычаги, крепления, передачи, производственные шумы...

Увлечение механическим звуком пришло с наступлением эпохи технических открытий, технического «прогресса» во всех сферах жизни, с интересом к модерну, урбанизму. (Развить!)

И все больше и больше отодвигался на задний план человеческий голос. (Развить!)

В музыке все больше и больше новшества стали носить характер чисто производственный, что ли, арматурный <...>.

В звуке, как в гене, закодирована память человечества о себе — с тех пор, когда человек впервые осознал звучащую природу, мир вокруг себя, научился распознавать его по звукам, и с собой подобными в подражание природе (воде, деревьям, ветру, зверям и т. д.) общался звуками разной высоты, и передавал информацию более объемную, богатую, правдивую, более органичную с миром, чем много позже, когда звук заменился неточными *словами*. Звуком нельзя обмануть, словом можно. Даже сейчас люди часто не слушают слова, а слушают характер звука, каким он произносится, — и не ошибаются [1. 158, 195, 197, 222–223].

И еще:

Эволюция музыки тесно связана с эволюцией слова, с потерей словом интонационной части (это больше сохранилось на Востоке — там смысл слова больше зависит от интонации). Наша речь стала суше, интернациональнее — отсюда музыкальная речь стала экспансивнее.

Отрыв слова от звука, эпоха словесного витийства в музыкальном искусстве (барокко). Представление об искусстве речи, музыки, декора — как об искусстве узора.

Музыкальные инструменты — бульдозеры и скреперы музыки; они могут все, в том числе и уничтожить музыку. Голос этого не может. Его

консерватизм не случаен — он тормозит все дьявольское в человеке и способствует сохранению божественного, не дает распасться гармонии природы и человеческой этики, он тормозит этот страшный процесс, изгоняет из музыки все необязательное, наносное, искусственное, обороняет от него человеческую душу¹.

Процесс оконкретизирования слова, утрата им интонационного смысла (интонация как определитель смысла) привела к передаче интонации в область музыки, т. е. к *специализации* интонации как особого вида познания и выражения, и отсюда — к усложнению музыки (до сих пор продолжающемуся), чему способствует также процесс *разделения* людей (по профессиям, по социальным и другим группам), технический прогресс (усовершенствование инструментов, вплоть до электроники) [1. 301].

[Гаврилин нередко единовременно сочиняет слово и музыку, как народный музыкант, хотя бывали и другие варианты.]

Г. Свиридов — единственный после М. Глинки композитор, в котором живет ощущение слова — не смысла слова, а именно красоты звучания русского слова, которое становится неделимым со звучанием музыки (пук — *чиполло*, т. е., скажем, что по-итальянски поется как ЧИПОЛЛО, в русском переводе будет издевательством над музыкой, и наоборот) [1. 173].

[Стремление к естественности звучания, которая легче достигается в инструментальной музыке. Постоянное (деревенское) ощущение искусственности оперного жанра.]

Некоторые считают, что слова важнее. Другие — что на хорошую музыку ляжет любой текст, и даже с блеском это доказывают, как Соловьев-Седой. Я придерживаюсь третьей, идеальной точки зрения: слово и звук должны быть взаимно подчинены друг другу и в то же время независимы, как люди, которым хорошо и вместе, и порознь [3. 146].

[Шульгина — только тексты, все остальное исключительно он сам.]

¹ Две впервые публикуемые записи из архива В. А. Гаврилина. Далее подобные записи даются без ссылок.

*Раздел 3***МУЗЫКОВЕДЕНИЕ И КРИТИКА**

В. А. Гаврилин — музыковед, критик

Фольклор и академическая традиция

Музыкальное восприятие и музыкальное исполнительство

История музыки и музыкально-исторический процесс

Современная музыкальная культура как полихрония и полилог

Национальное и интернациональное

«Свое» и «чужое»

В. А. Гаврилин — музыковед, критик¹

К литературному стилю:

З. А. Долуханова — В. А. Гаврилину. 8 декабря 1977 г.

Ваша статья о Свиридове [см.: 3. 104–107], которую я только что прочла, в меньшей степени вызвала у меня стремление немедленно послушать его сочинения, а скорее — восхищение Вами как автором статьи и желание читать Вас еще и еще. Это не только яркое, образное и поэтическое описание его творческого облика, но одновременно, и даже в большей степени, Ваш автопортрет.

А сам Свиридов, знаток и ценитель русского литературного слова, писал Гаврилину в 1977 году:

Вы обладаете подлинным литературным даром (что я заметил уже давно!), имеете свой язык, стиль и манеру высказывания.

Фольклор и академическая традиция

[Кратко о некоторых сторонах проблемы «фольклор и композитор», рассмотренных нами в гл. 7.]

В одном из своих выступлений Гаврилин обронил чрезвычайно образное и глубокое замечание о том, что академический музыкант,

¹ Собирая материал для 3-го раздела, АТ включил в него текст своей еще незавершенной вступительной статьи для сборника статей и выступлений В. А. Гаврилина. Этот текст опубликован в [3. 6–12]. — Прим. ред.-сост.

в отличие от фольклорного, мыслит «по клеточкам». На наш взгляд, это не только конкретное отличие мышления или по нотам, или «по звону», но и емкий символ, и глубокая метафора коренного отличия этих культур.

[Проблема синтеза фольклорного и академического. Обманчивое впечатление примитивности и простоты.]

«Контрапункт стилей». Но в жизни это не только контрапункт, который запечатлен автором в нотах, — это каждый раз новое его преломление в конкретной музыкальной среде, где для одних в контексте современных академических, авангардных устремлений он (контрапункт) может выступать как явление сугубо народной культуры, а на фоне собственно народной — как явление академическое. Отсюда опасность однобокости, опасность упрощения, примитивизации, генерализации, которыми так часто грешат многие поверхностные скороспелые рецензии.

[Плюс приблизительность и расплывчатость используемых обозначений.]

О фольклоре в записях Гаврилина:

Главная особенность народной музыки — отсутствие повторяющихся построений внутри формы.

Поэтому композиторы, берущиеся за разработку народно-музыкального материала и пользующиеся бытующими в профессиональной музыкальной культуре средствами, неизбежно вступают в конфликт с материалом, задавая ему неестественные, натянутые, фальшивые качества. Избежал этого по сегодняшний день один только автор — М. Мусоргский, который не пользовался (или очень мало пользовался) общецеховой композиторской техникой <...>.

Народная песня и танец отличаются от профессиональных колоссальной концентрированностью образа, удивительной сжатостью во времени. То, на что профессиональное искусство тратит минуты, — народное высказывает в несколько секунд. Это еще раз доказывает, что

искусство по происхождению — аристократ, а народное — создание занятых людей, у которых со временем для веселья — туга. <...>

Народное искусство в отличие от профессионального искусства:

- a) не нуждается в специальной подготовке для восприятия,
- b) понятно без объяснений,
- c) не требует специального времени для потребления,
- d) не нуждается в специальном «охранительном» букете (в виде ученых трудов, толкований, биографий, исторических выкладок и т. д.),
- e) не требует создания специальных учреждений (для сохранения, обслуживания, руководства, размещения, обучения и т. д.),
- f) не требует денег и не пристраивается ближе к ним,
- g) может быть освоено каждым.

Процент творчества в народном искусстве очень высок [1. 157, 173, 184–185].

Особое значение придавал Гаврилин контекстуальности фольклора, его тесной связи с жизнью, связи с памятью людей, которые поют эти песни. Отсюда негативное, неоднократно высказанное отношение к этнографическим концертам. Вот расшифровка этого отношения:

Жизнь народного искусства *синтетична*, люди поют, и то, что они поют, связано с обстановкой, с ситуацией, с компанией, с пейзажем, с погодой. *Жизнь* эта театральна и драматургична.

Сидя тихим летним вечером на берегу реки, глядя на закат, слушая шорох засыпающих деревьев, будешь петь нечто, тесно связанное с этой обстановкой, продиктованное ею. Это гармоничная драматургия. Это театр со всеми своими прямыми и обратными связями. Музыка в кино и театре подметила эту синтетичность.

Человек не воспринимает музыкальный момент исключительно как таковой, но воспринимает его в связи с тем, что конкретно окружает его в данный момент, а также в связи с тем, что заложено в его памяти <...>.

Искусство — это память.

...Каждое воспроизведение любого творения музыки — это сцена, действие со своими декорациями, освещением и участниками, каждый из которых в момент воспроизведения *двуедин* как и настоящий актер в настоящем театре — он и игрец, и самостоятельная личность одновременно [1. 117–118].

Как видим, уже в разговоре о фольклоре Гаврилин, идущий от многообразия и разносторонности жизненных явлений, а не от узконаучных, дисциплинарных разграничений невольно вторгся в иную область. И это неудивительно, поскольку он как фольклорист, имеющий дело с конкретными людьми и общностями исполнителей и слушателей, с одной стороны, осознавал неоднородность музыкальной культуры, наличие в ней множества субкультур, с другой — целостно и системно рассматривал каждое явление (мелодия, напев, время и место исполнения, жизненное предназначение жанра, текст и подтекст, контекст и проч.). Естественно, дело здесь не в его специализации по фольклору и не в том, что фольклористы общались с живой музыкальной действительностью, но и в его предуготовленности к этому. Как мы помним, работавшие рядом с ним в экспедиции городские студенты-музыканты легко и безболезненно настроились на записывание слов и нот песен, совершенно не учитывая, что изымают их из живого организма народной культуры, народного мировоззрения.

Точно так же, говоря «искусство — это память», он вторгся в область, где психологи говорили бы о «готовности категорий восприятия», о тезаурусе, то есть предварительных знаниях слушателей, о ситуативности действия; лингвисты — о контексте и паралингвистических элементах, социопсихолингвисты — о... этнографы — о... и т. д. А для него это было просто — целостность души...

Музыкальное восприятие и музыкальное исполнительство

[В тесной связи с функциональным различием, социодинамикой культуры — та же проблема подлинности. Дифференцирование половозрастное и социальное, учет культурного контекста и предварительных знаний слушателей.]

Еще в 1967 году, то есть вскоре после начала самостоятельного творчества, появилась обширная статья Гаврилина «Путь музыки к слушателю». Написанная как всегда живо и образно, доступным читателю языком, статья затрагивала важные и сложные вопросы,

подступы к которым в отечественном музыковедении, в частности в музыкальной социологии и музыкальной психологии, только еще начинали разрабатываться. Необычным было и само целостное видение проблемы, поскольку в научной статье с таким названием вполне можно было бы, обрисовав картину и сказав о важности всех составных частей этой коммуникации, потом, сославшись на сложность и необъятность вопроса, поговорить отдельно о музыке, или о слушателях, или об исполнительстве и пропаганде. И тем более — совершенно уйти от обсуждения сложных практических вопросов. Гаврилин же держит в поле зрения все основные элементы музыкального общения композитора со слушателем — элементы асафьевской триады: композитор — исполнитель — слушатель, плюс пропаганда, включая ширококвещательные, но малоэффективные, «галочные» мероприятия Союза композиторов, плюс музыковедческое обеспечение пропаганды, а отсюда и проблемы образования музыковедов, плюс постановка преподавания музыки в общеобразовательной школе, плюс работа издательств и нотных магазинов. Иначе говоря, при всей научной обоснованности, Гаврилин рассуждает не как узкий специалист, который видит лишь искусственно отделенную грань изучаемого явления, а как культуролог, анализирующий все явление культуры в целом, в сложной взаимозависимости, во всей совокупности его составляющих.

Это непросто, но жизнь распорядилась так, что, придя в высокое искусство, в высокую профессиональную культуру, Гаврилин не потерял свежести взгляда, не утратил необходимую для культуролога изначальную и целомудренную способность смотреть на профессиональную культуру и искусство со стороны. И при этом не смешивать свою любовь к музыке с теми историческими напластованиями и штампами, которые отложились в музыкальной культуре.

АТ. Мои занятия музыкой начались довольно поздно, и, может быть, поэтому, когда я учился, а потом начинал свою музыковедческую деятельность, мне тоже было совершенно непонятно, как можно, исследуя музыкальное произведение, говорить, к примеру, только о гармонии и не упоминать полифонию, говорить о сочинении и не ссылаться на историю его создания, на конкретный культурно-

исторический контекст или современное конкретное исполнительское прочтение. Тем более никак я не мог понять, что про музыку можно писать не художественным, образным языком, а дубовым, невыразительным — почти как в руководстве по эксплуатации пылесоса. А меня долго старались приучить к тому, что можно. Про гармонию скажет один, про полифонию — другой, про композитора — третий, про историю — четвертый, исполнительством займется пятый исследователь, а красиво напишет — шестой, но его первые пять и читать не станут. К счастью, я этого так и не понял, зато смог объяснить, почему такое разделение в учебной практике может быть и полезно¹, но беда в том, что этот отдельноскоп, как маска, потом прирастает к лицу, а точка зрения на всю жизнь превращается в «частичное», точечное зрение. Иначе говоря, от крепко усвоенных методологических установок и методических штампов потом очень трудно избавиться. Это как если бы в соответствии с медицинской специализацией по улицам ходили отдельно носы, руки, ноги, головы — все это может привидеться только в кошмаре гоголевского «Носа» или замятинского пальца («Мы»). Для палеонтолога, собирающего по косточкам скелет древнего животного, эта ситуация, возможно, и подходит, а вот для того, чтобы познать суть живого явления, познать его душу...

Необычным в статье Гаврилина было и то, что рассматривалось все не академически абстрактно, не с привычной усредненностью, а вполне конкретно, когда высокая идея или задача не оторваны от полноты и разнообразия живой музыкальной жизни.

Самое неожиданное в статье то, что гаврилинский «путь музыки» предполагал не традиционную просветительскую идею с ее созидательным вектором от высокого искусства к низкому, к недостаточно еще подготовленной и образованной аудитории, а движение в обратном направлении.

¹ Тевосян А. Т. Музыкальное произведение как объект комплексного изучения в вузе // Комплексный подход к проблеме современного музыкального образования. М., 1986. С. 76–85; Он же. Специфика курса анализа музыкальных произведений на дирижерско-хоровом факультете // Вопросы хорового образования. М., 1985. Вып. 77. С. 58–73.

В. А. Гаврилин

<...> Профессионалам, влюбленным в каждый звук любовью чичиковского Петрушки к чтению (вот-де, мол, из букв вечно какое-нибудь слово выходит, которое иной раз и черт знает что значит), погрязшим в изучении систем, комбинаций, надо обязательно уметь сочинять вещи, в каждом построении которых не сквозило бы профессиональное чванство и профессиональный бюрократизм. Тогда нас будут слушать, тогда мы будем интересны, тогда мы будем притягивать сердце. <...>

Словом, как это ни драматично, разрыв между рядовой слушательской массой и какой-то частью «серьезной» музыки все еще налицо. Как его преодолеть? Я думаю, что мы должны быть более тенденциозными в смысле открытой демократической направленности своего творчества. Нам нужно думать о выработке таких художественных форм и жанров, которые сделали бы притягательными для самого широкого слушателя все богатство достижений музыкального мышления прошлого и настоящего. Идти здесь, вероятно, нужно через слово, через действие. Ведь восприятие музыки у непрофессионалов начинается с образования подсознательного ассоциативного ряда в его связи с «программой памяти», и если мы можем достичь этого при помощи прямых, так сказать, непосредственных ассоциаций, то пренебрегать этим не следует. <...>

В слушателя надо верить. Наша задача — всеми средствами помочь ему [3. 33–34, 36].

Совершенно ясно, что автор статьи проявил в ней и острую наблюдательность, и умение поставить себя на место другого, и то, что психологи называют «готовностью категорий восприятия». <...> Это качество было даровано ему необычной и трудной судьбой и было утверждено в сложнейших перипетиях современной музыкальной культуры.

Более того, гаврилинское «исследование» — в отличие от классической науки, где знание представало в дистиллированном виде, очищенным от всяких случайностей, — ближе постклассическому образу науки, который, как и художественный текст, включает в себя и сам процесс познания, и авторское отношение, пронизан как всегда неравнодушной, взволнованной и заинтересованной интонацией. Уже самое начало статьи, где он «запросто» представил своих слушателей или, говоря научным языком, свою референтную группу, было неожиданно как предельной ширитой этой группы, так и ее, шокирующей высокую науку, конкретностью:

У меня очень широкий круг слушателей, с которыми я связан просто. Я вырос в деревне, где и сейчас живут тети Лиды, тети Мани, дяди Вани, награждавшие меня шлепками за всякие проказы. Выучился и остался жить в городе, где появились новые знакомые. Мои деревенские, рабочие ребята с Адмиралтейского, курсанты Академии им. Можайского, актеры, инженеры, дворники и бригада могильщиков с Красненького кладбища — все помогают мне жить и быть человеком. Они делают важные дела, без которых нам было бы трудно, а иногда и просто невозможно. И я, как музыкант, хотел бы отплатить им за это своим делом. Делом всех нас, музыкантов. Но чем дальше, тем больше убеждаюсь я в том, что оплата эта зачастую не принимается. И я подумал, что либо то, чем занимаемся мы — музыканты, — не плата, либо мы плохо ее преподносим [3. 33].

Такой подход был воспринят далеко не всеми, даже расположенными к Гаврилину коллегами-музыкантами. М. Г. Бялик вспоминал, что за могильщиков некоторые из композиторов долго дулись на Гаврилина. А вот воспоминание Г. Г. Белова:

Стоит перед глазами гаврилинская фраза <...>: «Среди моих друзей — бригада могильщиков Красненького кладбища». Она меня тогда удивила и даже как-то уязвила. Видимо, он жаждал впечатлений об оригинальных народных характерах, он хотел вобрать в себя типы простого русского человека, его речь, повадки, любимые песни, больше стремился узнавать о судьбах, заботах и чаяниях обыкновенных людей [9. 9].

А ведь по сути дела сказанное о могильщиках было признанием того, что композитор ориентирован не на публику, а на народ, и преамбула статьи «Путь музыки к слушателю» не что иное, как эстетическая платформа создававшихся в тот год «Скоморошьях песен».

[Далее, в разговоре о «бардах», «скоморошьях», — развитие сути этой позиции и выход на проблему отрыва «высокого» искусства от современности.]

Вскоре были опубликованы небольшие, всего в шесть страничек, «Заметки о восприятии музыки» [3. 83–90]¹ — на первый взгляд,

¹ Далее страницы указаны по сб. «Слушая сердцем...» сразу после цитат. Напомним также, что рубажная книга Е. В. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» (М., 1972) появилась двумя годами позже.

всего лишь беглые наброски по разным аспектам темы, по сути же — развернутый план-конспект живых и глубоких размышлений. Они были написаны для сборника «Музыка детям», предполагавшего разговор о детской музыке, но гаврилинский текст мог бы украсить и иные разделы музыковедения, а по богатству и многообразию высказанных идей легко вписался бы и в серьезный научный сборник. Правда, во имя «серьезности тона» его надо было бы лишить главных достоинств — целостности видения вопроса, а также живой личностной интонации, к необходимости и плодотворности которой музыкальная наука (если вынести за скобки «публицистов» Р. Роллана и Б. Асафьева и некоторых тогда еще молодых ученых) придет много позже.

Из главных аспектов проблемы восприятия Гаврилин прежде всего затронул чрезвычайно дорогую для него тему «музыка как общение», иначе говоря, коммуникативный аспект музыки, уделив особое внимание общению, не опосредованному техникой, а прямому — когда на слушателей воздействуют не только звуки, но и переживания исполнителей, обстановка исполнения. С этим связана важная философско-культурологическая проблема понимания, которая охватывает такие повороты темы, как программность музыки и комплексность взаимодействия средств музыкальной выразительности.

Особое внимание автор обратил на занимавшую еще В. Ф. Одоевского идею словаря интонаций-формул и необходимость создания индивидуальных его вариантов и сегодня. Высказал он и плодотворную мысль о разработке сопутствующей «музыкальной карты миграции интонаций (с их программой памяти) из эпохи в эпоху, от школы к школе <...> от одного художника к другому» (С. 85), в чем легко заметить полезное приложение методов картографирования, применяемых в фольклористике и этнологии, к решению проблем музыкальной психологии и педагогики.

Из этого следовала еще одна весьма принципиальная и сквозная для Гаврилина идея:

<...> Преграды между простой и сложной, классической и современной музыкой не так уж непреодолимы, так как появится возможность оперировать целыми «черезвременными» музыкальными осями — на-

пример, от увертюры к «Свадьбе Фигаро» и «Дон Жуану» — к увертюре глинкинского «Руслана», а от нее — к той же «Праздничной увертюре» Шостаковича (С. 85–86).

А это уже проблема музыкальных универсалий, которая по сути дела и сегодня еще не получила не только всестороннего рассмотрения, но и достаточно развернутой постановки. Для Гаврилина же она не замыкалась в высоких сферах чистой науки, а имела прямой практический выход к проблеме педагогического репертуара и месту в нем современной музыки, включавшей в себя

языковые, гармонические и фактурные особенности не только бытовавшего уже стиля, но и стилей новейших. В связи с этим особенно хочется остановиться на роли современного композитора, пишущего для детей. Именно он своими сочинениями может и должен оживлять то прекрасное, что сообщила ему предшествующая музыка. Момент популяризации прекрасного необходим в любом сочинении для детей, но делать это надо без унижительной снисходительности, без упрощенчества, а просто и естественно. Дети не любят музыкальных слюнявчиков, они очень хорошо чувствуют их маленькое ханжество и потому зачастую предпочитают пользоваться музыкой для взрослых, в частности — «взрослыми» песнями. Умилый примитив, который так свойствен посредственной детской музыке, интересен только взрослым, но совершенно чужд детям и приучает их, как и всякий примитив вообще, к потребительскому, без самоотдачи, восприятию музыки. А это уж очень скверно (С. 86).

Как уважительно говорит автор о маленьком человеке!

Но это не значит, что Гаврилин собирается обрушить на ребенка веками возводившуюся вавилонскую башню мировой музыкальной литературы. Как наблюдательный человек, вдумчивый психолог и тонкий художник, как человек, отчетливо помнящий необычайно важные открытия, незабываемое разнообразие и свежесть своих детских впечатлений, Гаврилин точно подмечает существенные особенности возрастной психологии, в частности то, что у самых маленьких

больше натренирован глаз, ухо же в основном натренировано в восприятии слова. Поэтому музыка для таких детей должна быть конкретно-образной, связанной с тем, что ребенок видел, о чем ему рассказывали словами (С. 86).

Важно, что из изложенного следуют и значимые выводы относительно композиторского творчества, трезвое понимание того, что «подобный прием очень помогает поверить в осмысленность музыкального языка, в его понятность, доступность и естественность. А вера — залог успеха» (С. 87).

Не менее последовательно и тонко рассматривается и дальнейшее развитие детского восприятия, его ориентация в сложном и многомерном мире народной и академической музыки, которые у Гаврилина не отделены непроходимыми преградами:

По мере того как ребенок взрослеет и множится его жизненный опыт, музыка, которую он способен воспринять с верой, также усложняется. Но и тут нужен тонкий и осторожный выбор. Надо очень хорошо отдавать себе отчет в том, что долгое время первенство в восприятии музыки ребенком принадлежит движению и ритму — т. е. *первичному* в музыке, ее «материи». Восприятие же мелодического слоя, т. е. как бы *сознания*, — отстает. И не случайно во всех народных песнях для детей движущей силой является ритм, а мелодическое начало задается лишь элементарно. Поэтому каждое усложнение в сторону мелодическую должно быть тщательно подготовлено. <...> На помощь надо призвать современную музыку или более близкую к нам по времени: либо народную, либо бытовую, но заведомо доступную слушателям, и от нее тянуть черезвременную музыкальную ось (С. 87–88).

При этом, по мысли Гаврилина, может помочь обращение к искусству, к истории, к быту того времени, когда создавалась изучаемая музыка:

Представление об условиях жизни, быта, об интересах различных слоев общества способно дать богатую пищу воображению слушателей. Даже обстановка исполнения очень важна — как замечательно, что ансамбль «Мадригал» А. Волконского играет при свечах! (С. 88)

Иначе говоря, проблема понимания музыки прошлого, по мнению Гаврилина, предполагает актуализацию первичного социокультурного контекста¹. С этим связаны еще два аспекта восприятия музыки —

¹ Замечу, что значение «забытых» чувств и утраченного контекста для восприятия и понимания музыки прошлого постоянно привлекает и мое внимание. См.: Тевосян А. Т. Социологические аспекты культурно-исторической реконструкции в музыкознании // Вопросы социологии музыки. М., 1990. С. 100–118.

1) проблема выражения простых и сложных чувств, то есть проблема взаимоотношения первичных и вторичных жанров и проблема готовности категорий восприятия; 2) место и роль игрового начала в музыке, что вновь возвращает к главной для Гаврилина теме «музыкальное искусство как форма общения»¹. Раскрывая свое видение этих аспектов, Гаврилин пишет, что:

Чувства *простые, открытые* воспринимаются сравнительно легко, так как и передаются они языком «чистой» музыки. <...> Чувства же сложные, многосоставные, выражаются, как правило, музыкой *глубоко программной по языку* (то есть опирающейся на обширные музыкально-словарные ресурсы, не только первичные, но и вторичные, третичные и т. д., на музыкальные выражения, на драматургию интонаций), предполагающей в слушателе большой опыт слушания, музыкальную «начитанность», способность мыслить (воспринимать) музыкально-выразительными категориями, умение проводить параллели и касательные от вновь образованного материала к исходному и, по ассоциации, познавать его (вновь образованного) новый смысл и значение (Малер, Шостакович).

Одним из свойств музыки является *игра*. Как всякая игра вообще, она заключается в принятии некоей условности в качестве обязательного правила при осуществлении заданного результата. Если нет условности, нет игры. И во всех видах — будь то игра в дочери-матери или игра слов — цель ее одна: репетиция, повторение, продление и, таким образом, искусственное увеличение реально пережитого ощущения. Такова же и функция игры в музыке. Благодаря ей музыка длит чувство, увеличивает его порою так, что ощутимыми становятся его элементарные частицы, и мы можем познать их и тем самым открыть их в себе, т. е. сделаться богаче.

<...> Поэтому чрезвычайно важно с самого начала знакомить слушателей, независимо от их возраста, с происхождением, первичным смыслом и историей развития этой прекрасной игры, вводить их в круг ее правил, чтобы не казалась она странной, трудной, неестественной и ненужной, чтобы не доводилось им испытать при встрече с музыкой тех ощущений, какие были у юной Наташи Ростовской в первое посещение ею оперы (С. 88–89).

¹ Эти аспекты, как можно заметить, имеют самое непосредственное отношение к уже рассмотренным нами особенностям трактовки жанра в творчестве Гаврилина, объясняют и подтверждают наши наблюдения.

И вывод:

Искусство большой серьезной музыки сейчас, пожалуй, наиболее непопулярное из искусств. <...> И дело каждого из нас, дело каждого преданного музыке музыканта сделать ее популярной (С. 89).

А это нужно, чтобы люди могли испытать на себе чувство веры и чудодейственность искусства, его удивительную притягательную силу.

[Обратим внимание на то, что Гаврилин привел и здесь эпизод из «Севастопольских рассказов» Л. Толстого, который долгие годы не давал ему покоя и к которому он вернется позже в связи с «Перезвонами»!

Некоторые из поднятых проблем В. А. Гаврилин рассмотрит уже в несколько ином ракурсе в диптихе статей 1979 года — «Забытая русская „Метелица“» и «Огонь души» (см. гл. 11).]

Музыкальное исполнительство

Многие гаврилиньские публикации посвящены музыкантам-исполнителям: статьи о циклах телефильмов о Е. А. Мравинском и С. Т. Рихтере, статьи и высказывания о З. А. Долухановой, В. Н. Минине, А. Ф. Ведерникове, И. П. Богачевой, М. Л. Пахоменко, телемонolog об А. А. Юрлове, статьи об оркестре народных инструментов им. В. В. Андреева и др. В его неопубликованных заметках есть и довольно развернутые характеристики исполнительского искусства ряда других известных музыкантов.

Надо ли повторять, что это никогда не дежурные слова или случайные отписки — это всегда часть души Гаврилина, его убеждения, выстраданные им представления о том, каким должен был артист, действительно достойный своей священной миссии, достойный встречи не только с горсткой ценителей или фанатов, но и с большой аудиторией отечественной культуры. И как всегда он исходит из того, что самое главное в музыке — это общение между слушателем и исполнителем, возникновение в зале эффекта братства людей. Это главная задача, которую решает искусство.

Подчеркнем особое значение для Гаврилина исполнительства как воплощения композиторского замысла и адекватного доведения его

до слушателя. И так же важна магия живого общения слушателей с исполнителями. Это объясняет его весьма критическую оценку роли средств массовых коммуникаций, его негативное отношение к радио и телевидению, где это общение отсутствует:

Разница между звукозаписью и живым звучанием такая же, как между картой материка и самим материком. <...> Радио и телевидение, систематически лишая людей ощущения живого, в известной мере содействуют ожесточению нравов.

Вообще деятельность этих учреждений в области музыки очень напоминает массаж по телефону или нечто в этом роде.

Лишь в редких, особых случаях, когда телевидение все же поднялось до подлинных высот постижения таинства величия, мощи и простоты выдающихся художников своего времени и служило не помехой, а незаменимым средством духовного общения с ними, он прощал ему этот недостаток. Примером тому — рецензия на два телецикла, превратившаяся под пером Гаврилина во вдохновенную поэму исполнительскому искусству, в подлинное «открытие красоты».

Отметив, что телециклы дали миллионам телезрителей редкую возможность не только услышать «многие вершинные достижения прославленных артистов», но возможность видеть этих «затворников от прессы» в неконцертной обстановке и от них самих узнать их мысли об искусстве, музыке, жизни, автор прежде всего говорит о главной задаче их создателей:

Весь пафос картин о Мравинском и Рихтере направлен как раз в защиту великого чуда, дарованного человечеству, — красоты, труда и вдохновения, нешумного и гордого мужества во имя правды, само появление которой, как бы тяжела она подчас ни была, уже победа. <...>

Создатели фильмов замечательно выполняют еще одну задачу — снимают стеклянную броню со слушателя, превратив его из только наблюдающего еще и в воспринимающего. <...>

<...> Открывается многое. И самое главное — суть и смысл существования музыки, которые еще не разгаданы настолько, чтобы быть выраженными в формулах, но которые становятся понятными благодаря таким музыкантам, как Мравинский и Рихтер.

Благодаря фильмам музыка становится узнаваемой, как близкий человек, про которого знаешь все: где родился и живет, какова семья, что любит, что читает, к чему пристрастен. Такая «узнаваемость»,

порождающая чувство близости к музыке, свойственна песням — их биография легко прослеживается всеми. Заставить «узнать» музыку других, сложных жанров под силу только подлинным художникам. Как учение не существует без толкователей, так нет музыки без исполнителей. <...>

Есть музыканты-исполнители, которые всегда «впереди» музыки, как есть люди, которые чувствуют себя «впереди» дела, которому служат. <...> Авторам фильмов удалось замечательно показать как раз обратное — великую любовь обоих артистов прежде всего к музыке, или, перефразируя Станиславского, любовь к музыке в себе, а не к себе в музыке. <...>

Для Мравинского и Рихтера судьба и жизнь искусства — это судьбы и жизнь людей. Их творчество — образец ясности и чистоты, в ней нет двурушничества, лицемерия. Каждый их концерт — и фильмы этому прекрасное доказательство — это момент возвращения человеку гармонии, когда прекрасное на полных правах заселяет человеческое существо и, циркулируя в нем, лечит, освежает, очищает. Они в полной мере оправдывают веру людей в целительность и нужность искусства. Искусство Мравинского и Рихтера возвышает. А чем больше художник помогает подняться другим, тем больше возвышается сам [3. 125–127].

Иные — особенно по контрасту с Мравинским, — правда, не предназначенные для публикации слова, нашел Гаврилин для характеристики искусства дирижера L.:

Его исполнение постоянно вызывает ассоциации с репродукциями картин великих мастеров, помещенных в журнале «Огонек». <...> Так, посмотрев огоньковского Тинторетто, вы никогда в жизни не скажете ни о каком божественном свечении, чем восхищаются величайшие художники мира.

Но в наш век репродуцирования и тиражирования деятельность L, вероятно, чем-то продиктована и возможна, и закономерна как явление современности (нашей).

Он не повторяет программы дважды или трижды — подобно Мравинскому. Вероятно, из боязни — по первости проглотим, а по другому разу — раскусишь и выплунешь [1. 279–280].

В том же негативном ключе выдержаны и заметки об одной из известных певиц:

S — холодная певица, малоартистичная и очень самоуверенная. Все, что она делает, — выполнено одной краской — будь то Верди или Свиридов. <...>

Вообще же она сама — как женщина, как характер — впереди создаваемого ею. То есть на переднем плане всегда она, а только потом

уже, скажем, Кармен, т. е. всегда она в *искусстве*. Это производит тягостное, неприятное впечатление. <...>

Кстати, это отталкивающее соотношение — когда артист выше создаваемого образа — весьма распространено в наше время у крупных художников [1. 177].

По другому случаю, в более общем плане, он записал:

Есть артисты, музыканты яркие, странные. Свет от них нехорош и пуст. Кто помнит время керосиновых ламп, тому знакомо, как иногда умирал огонь под стеклом и вдруг вспыхивал сильно и коротко. Это значит, что кончился керосин и загорелся фитиль. Это плохо и опасно — когда горит фитиль. Лампа пуста, а огонь есть.

Так и эти артисты, иной раз большие мастера, — горячего нет, а они полыхают. Фитиль горит...

Особенно остро дефекты исполнительской культуры переживались им при подготовке или исполнении — даже внешне благополучном, но недостаточно полноценном по существу своему — его собственных сочинений.

В. Я. Курбатов

По случаю Дня Победы в Большом зале консерватории была исполнена его симфоническая поэма «Военные письма» для солистов, мужского и детского хоров и симфонического оркестра. Пели Лина Мкртчян и Алексей Петренко. Дирижировал Владимир Федосеев. Даже по фрагменту программы «Время» было видно, что успех редкий, огромный. Но композитора в зале не было. При первой встрече после этого я спросил: как исполнение? И не рад был, что спросил, — такая вырвалась обида на неловкие купюры, на недостаточную разученность, на опасный импровизационный произвол и безответственность перед автором.

— Если уж такое исполнение принимается с триумфом, значит, с русской музыкой действительно очень плохо. Видно, мы вправду гложем. Теперь можно солидному дирижеру не стесняться признаться, что он сыграл Девятую Бетховена с одной репетиции. Бруно Вальтер готовился семь лет и после померещившейся ему неудачи решился еще раз сыграть только через три года. А тут — с одной репетиции! И так чего хочешь — Девятую, «Реквием» Моцарта. Только бы поразнообразнее и попестрее афиша и пошире репертуар. До меня ли тут! До моих ли «амбиций»? Бизнес-батюшка гонит. <...> О музыке думали — отчего Европа кинулась скупать наших музыкантов. Школа была крепче остальных мировых школ. А теперь консерваторию воспринимают как «приработок», левую халтуру [9. 438].

История музыки и музыкально-исторический процесс

В. А. Гаврилин

И отечественные и зарубежные истории музыки составлены крайне плохо. Ориентируясь только на пиковые явления творчества, не учитывая серьезно работу сотен так называемых второстепенных композиторов, наши истории придают ходу развития музыки характер постоянных взрывов, революций, тогда как ход этот — строго эволюционный.

Познакомился с соч[инениями] Кунилу¹ и Герна — поразительно. Я увидел Шумана и Мендельсона за 200 лет до их рождения [1. 214].

Это взгляд не узкого специалиста, а культуролога, в поле зрения которого попадают не только сиятельные особы, генералы и модные дивы подмоствок, но и стоящие на втором и третьем плане сцены, не только жанры профессиональные, академические, но и фольклор, не только расположившиеся для всеобщего обозрения на сцене, но и сидящая в зале публика и весь народ — то есть духовно-музыкальная жизнь общества в целом. Что подкреплено и его собственным движением не от школы и модных веяний к публике, а от народа к широким историческим подмосткам.

В. А. Гаврилин

В искусстве, как в природе, — все старое, уставшее, опавшее надо повторять заново, по-молодому. То же самое, но молодое, более податливое новому времени, новым условиям. То же самое, потому что предмет искусства — вечен и неизменен, как все человеческое; душа человеческая, ее болевости, надежды и радости, вера и любовь — для всех людей, во все времена всегда одни и те же [1. 221–222].

АТ. Мне такая философия истории музыки, такое представление о многоплановости музыкально-исторического процесса особенно близки, поскольку еще в начале 80-х годов я уже высказывал подобную

¹ Неточно расшифрованная по рукописи фамилия композитора Иоганна Кунау (1660–1772).

идею и постоянно возвращаюсь к ней вновь¹ (не находя у узконаправленных музыковедов ни отклика, ни понимания).

[Значение меценатства и покровительства для развития и защиты отечественной культуры.]

В. А. Гаверилин

Вся русская музыка, по существу, вышла из Александра II и Александра III, отдавших предпочтение родному и энергично поддерживавших это родное стипендиями, возможностью постановок. Даже на Мариинской сцене могли идти проходные, второстепенные вещи, и все в общем знали об их второстепенности и мирились с ней, потому что понимали: никакая земля не может давать полных урожаев из года в год. <...> Зато потом выходило чудо. Теперь же — сразу подавай классику. Это сбивает и уничтожает форму, заставляет жить поперек себя, все время накачивать и терзать талант. И вот пустились на Христе выезжать, всякий вчерашний специалист по партийным ораториям к съезду торопится «всенощную» написать. А молодые все больше по авангарду — бегом за Кнайфелем и Шнитке. <...> *Раньше мог какой-нибудь упрямец из провинции прийти и свое гнуть, потому что почва была крепкая*, а теперь так просто на приедешь — никаких штанов не хватит. И вот вместо почвы — один асфальт. Без свежей крови музыка начинает уходить в трюкачество, в голый интеллект, в математику, а крови этой нет и нет, оторвали провинцию [9. 437. Курсив наш. — АТ].

К теме современного музыкально-исторического процесса относится и такая запись:

У нас моментально набрасываются на новые средства выразительности: еще толком неизвестно, на что они пригодны, что из них можно сделать, что выразить, как использовать, как связаны они с душевными и духовными движениями человеческого организма и какова эта связь — как тут же образуется толпа желающих использовать эти средства. Почему — не почему. Вопрос о том, хороши они или вредны, хождения не имеет. Просто они современные, как будто мало и без того на свете заново рожденной гадости [1. 225–226].

¹ См.: Тевосян А. Т. Некоторые аспекты формирования личностного начала в европейской музыкальной культуре // Некоторые актуальные проблемы искусства и искусствознания. М., 1981. С. 71–83.

Современная музыкальная культура как полихрония и полилог

Некоторые проблемы этой темы мы частично уже затронули выше. Здесь же обратимся к написанному в 1974 году плану статьи, в которой эта тема должна была найти более последовательное и разностороннее освещение. Очевидно, природная наблюдательность, подкрепленная изучением фольклора, а также длительное общение с одним из adeптов возрождения музыкальной социологии в нашей стране А. Н. Сохором, чьи статьи Гаврилину, безусловно, были известны, не только поддерживали целостность и системность его видения, но и расширили его периферийное зрение...

Предполагаемая статья называлась «Мир современной музыки», а плану ее предшествовали несколько записей:

У нас сейчас тяга к простым жанрам — к песне — (к игре — джаз), возможно, до появления нового Баха с его решительной революцией в пользу романтизма, т. е. смысловой многослойности, многогибкой музыкальной интонации, к АКТЕРСКОСТИ интонации.

Есть и запись, в которой речь по сути дела идет об изменении господствовавшей несколько веков системы Возрождения: «Со времен Возрождения до теперешнего времени искусство всегда было созданием обособленного мира. Теперь вернулись времена средних веков». Из чего следовало: «Когда я рассматриваю мир современного искусства, способы его существования, то все более и более склоняюсь к мысли, что настали, пожалуй, времена новых скоморохов, труверов, трубадуров» [3. 411]¹.

Затем в плане намечено исчерпывающе полное рассмотрение вопросов состояния общества, умирания народного искусства и способа существования современного профессионального искусства.

[Далее — по тексту плана [1. 131–134].]

¹ Интерес Гаврилина к этой проблеме был постоянным. Знакомясь с его библиотекой, я сразу же обратил внимание на книгу М. А. Сапонова «Менестрели» (1996).

Национальное и интернациональное

Настоящий художник в своем народе выступает от имени всего человечества и во всем человечестве — от имени своего народа.

В. А. Гаврилин [1. 194]

В статье о Свиридове Гаврилин отметил:

Свой народ Свиридов рассматривает как одну из многочисленных семей мирового поселения. Как все настоящие люди, он хочет, чтобы все семьи планеты жили в мире, добром согласии и помогали друг другу. Как художник, художник-интернационалист, он разрабатывает отечественные духовные богатства и вносит их весомым вкладом в сокровищницу общечеловеческого богатства. Прикасаясь же к духовному достоянию других народов, он обогащает культуру родного народа, сближает ее с культурой всего человечества. Здесь его заслуги трудно переоценить: значение созданных им музыкальных прочтений поэзии шотландца Р. Бернса, армянина А. Исаакяна для русской музыки можно сравнить с тем значением, какое имели для русской литературы переводы Гомера, выполненные В. Жуковским, а для украинской — Вергилиева «Энеида», переложенная И. Котляревским [3. 235–236].

Таким был и сам Гаврилин — любовь к Гейне и три «Немецкие тетради», Арвид Григулис, Ласло Таби и Теннесси Уильямс... Дорогие его учителя — Гугель, Вульфius, Вольфензон. Ежедневное разыгрывание — Бах, Бетховен, Клементи, Черни, Шуман, Шуберт...

Я не знаю, когда приходит к человеку чувство Родины, осознание своей национальной принадлежности. Должно быть, в пору зрелую, когда ведомы тебе и боль, и горечь, и гордость несмотря ни на что. Когда историю воспринимаешь не только разумом, но и сердцем и в далеком по времени соплеменнике видишь родные черты.

Но сначала была мать, и колыбель в родительском доме, и первое слово, которое ты услышал и понял, — русское. Потом будут другие люди — они не умеют скрыть жалость, не прячут слез, они откровенны в радости и горе, распахнут душу перед другом, перед соседом. Ты еще бездумный, беззаботный живешь среди них. Но когда зазвучала в тебе первая музыкальная фраза, ты услышал в ней их плач, смех...

Не было бы меня, не было бы моей музыки, если бы не одарила судьба родством и сознанием родства с русским человеком <...>.

Никто, как Россия, в силу грандиозности своей не умел впитать столько интернационального. И никто, как Россия, легко и просто, обиходно не сказал о чужом человеке или явлении на своей земле: обрусел. В этом и сила ее, и счастливый дар — быть матерью каждому, кого вскормила она, кого приняла под свое крыло. Я думаю об этом, я чувствую это — все вместе, — когда сочиняю свою музыку [3. 156–157].

Не менее важно и другое убеждение:

Глубоко национальные произведения всегда интернациональны. В этом их сила, этим они сближают людей, делают их братьями. Нельзя выдумывать «музыкальное эсперанто», понятное лишь немногим, как невозможно стать национальным художником по заказу, нарочно [3. 295–296].

[В связи с этой проблемой — интервью 1991 года в «Семье и школе» [3. 325–328] и воспоминания Я. Л. Бутовского [9. 147–148].]

«Свое» и «чужое»

В музыке этих народов (Индия, Китай, индейцы) — много мудрости, прошедшей сквозь все катаклизмы космоса и нашей планеты, запечатлелось духовное, многообразное познание жизни, как в египетских пирамидах, — все главные знания математики, астрономии, всего космоса (порядка, закона устройства Вселенной).

О национальном восприятии: даже растения, чтобы они выросли, были здоровыми и т. п., пересаживают с кусочками материнской земли [1. 216, 306].

Презирая, затаптывая, умерщвляя, стерилизуя духовное достояние одного народа, мы наносим непоправимый ущерб духовности всего человечества.

Подобно тому как ежегодный посев одной и той же культуры убивает плодородие почвы, так и мировой стереотип музыкального языка убивает муз[ыкальное] искусство, отнимает у него главное — свежесть и искренность, ибо нельзя быть ни свежим, ни искренним, маршируя в ногу, выдувая одну ноту со всеми. Это даже не согласие.

Раздел 4

ТРАГЕДИЯ ХУДОЖНИКА XX ВЕКА

Разрыв идеала и действительности. XX век.
«Кризис нашего времени»

Эсхатологизм и инверсионность русской культуры,
особенно в переходные периоды (1953, 1991)

Межумочность (синтез жанров, контрапункт стилей)
и... трагедия медиальности

Неоконченные «симфонии»

Введение

...Мне бы в Вологду, в родную деревню, да уж там одни переселенцы, а тут еще рояль, как ярмо каторжника, — куда я без него...

В. А. Гаврилин [9. 252]

В одной из фестивальных публикаций я прочел слова С. П. Бачевича:

Это был русский Шуберт. С Гаврилиным умер последний романтик в музыке [221].

Поначалу показалось, что это уж слишком общо и несколько прямолинейно. Однако позже, готовясь к конференции в Вологде, пробегая умом творческое наследие Гаврилина, вдруг понял всю точность и всю правоту этой мысли:

- трагический конфликт, разлад идеального и реального,
- интерес к истории и «экзотике», к национальному фольклору,
- тяготение к смешанным, синтетическим жанрам,
- тяготение к камерно-вокальным жанрам и прежде всего песне;

этим и даже наличием «неоконченной симфонии» он особенно походил на Шуберта...

«Последний романтик»? Неоромантизм? А может быть, неофольклоризм, а то и постмодернизм?

Мечта вопреки очевидности, мысль не о действительном, а о возможном — первый признак романтизма. Не об этом ли говорил он в интервью:

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

Иначе говоря, кредо Гаврилина: истинная музыка и истинный музыкант призваны уводить, поднимать, возносить к столь дефицитным сегодня — да и во все времена — *романтизму, рыцарству, бессребреничеству*, а значит, и к *духовности*.

Разрыв идеала и действительности. XX век. «Кризис нашего времени»

Слова *идеал, идеалист* в высказываниях В. Гаврилина:

Да, я идеалист, я знаю это, но я заставляю себя так думать, иначе мне незачем работать, мне нужно, чтобы как можно больше людей любили мою музыку. Стара ли она по языку, революционна ли, мне абсолютно безразлично — для меня важно, чтобы она задевала человеческое сердце, чтобы в ней не было никакой грязи, никакой пошлости, чтобы она вызывала высокие чувства. Я такую клятву дал себе еще в юности [З. 326].

[Но кто, скажите, запретил / Влюбляться в невозможное... («Жила-была мечта»).]

Конфликт идеального и реального

Все балетные опусы можно рассматривать как случайно возникшие по предложению режиссеров или балетмейстеров. А если рассматривать их как авторские, то все они встраиваются в один логический ряд, в одну систему сочинений Гаврилина. Здесь «Русская» и «Немецкие тетради», балеты «Анюта», «Дом у дороги», «Подпору-

чик Ромашов», «Скоморохи» и «Перезвоны» — во всех светлое и темное, разлад идеального и реального, ретроспективная драматургия, тяготение к синтезу искусств, а вернее, к изначальной фольклорной целостности, поэтико-музыкально-зрелищной форме.

В качестве идеального — детское, деревенское, народное; реально — взрослое, городское, чужое, отчужденное от естественных, целомудренных норм бытия. Прошрое и настоящее.

Об этом в признании самого Гаврилина:

И вот они поют песню, где речь идет об игре «на фортепьянах». Представляете — я вдруг понял: для них же фортепиано — это мечта поэта, Рио-де-Жанейро!

И вот тогда я навсегда перестал смеяться над фольклорными нелепостями, перестал смеяться над «жестокими» романами, которые обычно вызывают нашу снисходительную улыбку и желание делать на них пародии. Я увидел в «жестокое» романсе несостоявшуюся, обреченную мечту. Вот вам романтизм, который ушел из нашей жизни. Такой романс — это жестокая жизнь и романтическое отношение к ней... Потом что-то из этого я постарался выразить в «Русской тетради», а позже — в цикле «Вечерок» [3. 130].

Еще недавно в советской истории музыки трагедию романтиков относили к прошлому, к разладу художника и буржуазного или царско-имперского окружения — в современном обществе это казалось невозможным. Но выяснилось, что это возможно и в советской, и в постсоветской действительности. Одна система сменила другую, а проблема человека, проблема художника осталась, даже углубилась.

Романтический конфликт остался, правда в русском, чеховско-шукшинском варианте — без нажима, без педалирования.

[«Русская тетрадь» — любовь и смерть. «Немецкие тетради», если их воспринимать не как стилизацию, а как иносказание, — тоже любовь и смерть и тоже поражение.

Поединок с бытом и средой проигран. В «Подпоручике Ромашове» Борис Эйфман перенес акцент с дуэли на не менее катастрофический поединок с косной, пошлой и бездуховной средой.]

У балетов Гаврилина, особенно у «Аниоты», блистательная судьба, но ведь это тоже поражение, тоже проигранный поединок, ибо с самых первых шагов Гаврилин мечтал об опере. К балету он пришел почти случайно и остался там именно из-за невозможности воплотить свои оперные замыслы.

***Эсхатологизм и инверсионность русской культуры,
особенно в переходные периоды¹***

***Межумочность (синтез жанров,
контрапункт стилей) и... трагедия медиальности²***

Этой трагедии опасаясь не только я. Среди публикаций по случаю Гаврилинского фестиваля попала на глаза статья в газете «Коммерсантъ», материалы которой, как правило, отличаются не глубиной, а коммерческой бойкостью и развязанностью формы, но на сей раз сквозь все это проступила и вполне резонная и тревожащая мысль:

Сами произведения Гаврилина никак не связаны с сегодняшней патриотической конъюнктурой — они вообще малоидеологичны. Тем не менее музыке Гаврилина вполне ощутимо грозит опасность превратиться в «официальное искусство», образчик незатейливого почвенничества. Пользоваться гением композитора и его уникальным мастерством по собственному усмотрению едва ли будут стесняться. Достаточно истолковать чудесную простоту письма Гаврилина как дешевую доступность, фольклорную природу — как полемический национализм, и прозрачное совершенство гаврилинской звукописи обернется дидактичным плакатным китчем. <...>

Известно, что Валерий Гаврилин трудно и мучительно расставался со своими произведениями, боялся выпускать их «в свет» — отдавать исполнителям. Его страхи были небезосновательны [220].

Добавим к этому еще и нашу привычку все упрощать и сводить к однозначно примитивным просветительским характеристикам,

¹ По этому подразделу какие-либо заготовки отсутствуют. — *Прим. ред.-сост.*

² Под «медиальностью» АТ подразумевает влияние средств и системы донесения музыкальных сочинений до слушателей на бытование этих сочинений в обществе, на их общественный резонанс. — *Прим. ред.-сост.*

а также нравы, царящие в концертной практике, которая в отсутствие высокопрофессиональной критики все больше превращается в конвейер по обслуживанию развлекательного времяпрепровождения, где ни глубина, ни боль, ни мучительные размышления попросту не востребуются. Плюс штампы: штамп — песня, штамп — фольклор... Значит, для академической эстрады вроде бы и не интересно.

Другой аспект противоречия — слова Гаврилина о том, что оркестр и прочее не уместны в деревне.

Иная жанровая система, которая по-своему фильтрует и оценивает (в частности, из-за иной фонологической системы) городские музыкальные гостинцы.

Вместе с тем — по его же словам — профессией он привязан к городу, а сердцем рвется в деревню.

Ориентируясь на иную, более связанную с жизнью (более функциональную) натуральную жанровую систему, он пользовался средствами профессиональной музыкальной (городской) культуры.

Неоконченные «симфонии»

Гаврилин резко отличался от композиторов, которые пишут более для закупочной комиссии, чем для слушателей, более для бумаги, чем для людей (вспоминается удивление одного композитора: когда зашла речь о привлечении слушателей на концерты фестиваля «Московская осень», он сказал: «А зачем они нам нужны?»). Поэтому вся печаль, связанная с его уходом, усиливается многократно еще и тем, что он являл собой тип автора (подобно А. П. Бородину), для которого запись на бумагу не есть важный и конечный этап сочинения. Все сочинялось, вынашивалось до срока (как в материнской утробе), хранилось у него в голове и иногда извлекалось оттуда, чтобы показать друзьям, но до часа «X», до появления реальной перспективы исполнения или издания там и оставалось, додумывалось, созревало. Так что высказывание: «Многие его произведения годами выдерживаются в столе, еще и еще раз поверяются взыскательным вкусом автора» [60] истинно лишь на часть текста, начинающуюся словами «еще и еще раз». Первая же часть — образ скорее иносказательный,

идуший от бытующих мифов. Поэтому смерть Гаврилина — потеря не только великая, но и усиленная многократно тем, что нет такого стола, — есть стол, за которым он работал, но нет того, где выдерживал он свои произведения (такой был у Свиридова).

У Гаврилина не собственно «Неоконченная симфония», а длинный список незавершенных или утраченных сочинений в самых разных жанрах. Ибо во времена Шуберта еще была сильна инерция моцарто-бетховенского симфонизма и имманентная австро-немецкая традиция инструментального музицирования. У Гаврилина такой инерции уже не было, все происходило на фоне совершенно иных национально-исторических традиций.

Р. И. Хараджанян

Автор балета «Анюта» долго вынашивал свои произведения. Он часами молча ходил по Летнему саду в сопровождении верной и терпеливой Натальи Евгеньевны и обмозговывал свои музыкальные идеи. Во всех деталях! И только потом выплескивал на бумагу. В последние годы у него появился страх, что он не успеет все ниспосланное ему свыше записать. Музыку, зафиксированную на нотных листах, он не спешил показывать. Дорабатывал, дописывал, редактировал... А иногда, как он сам с усмешкой рассказывал, растаскивал ее по иным сочинениям [9. 135].

[Не просто страх не успеть, а трагедия невоплощенности; чуткий музыкант Хараджанян не уловил главного: «растаскивание» было следствием этой трагедии, и усмешка была очень горькая...]

Напомню уже приведенную цитату о методе работы Шукшина и дам ее продолжение:

У этого метода было много достоинств, главное из которых — произведения не сочинялись, не делались, а *рождались*. Могли выйти когда более удачными, когда менее, но всегда — *живыми*. <...> Главный же недостаток такого метода — он изматывал физически и душевно своего носителя, чем дальше, тем больше сжигал его внутреннюю энергию. Добро бы — были какие-нибудь промежутки для отдыха или длитель-

ные паузы в работе, так нет же! Он вынашивал постоянно сразу несколько произведений, и «роды» шли друг за другом. <...> Но работать по-другому, «экономить», щадить себя не мог и не хотел. Напротив: взвинчивал себя — чем дальше, тем больше. <...>

Говоря о творческом почерке писателя, принято уделять большое внимание его стилевым особенностям, работе над словом, композицией, архитектурой, эпитетами, прямой речью и т. п. Но при этом нередко «забывается», не берется во внимание то, что «колдуют» над этими «клеточками» специально лишь даровитые ремесленники, «отделочники» в литературе, чьи «дома» сверкают по внешности и блестят, но жить в них невозможно <...>. Подлинные художники строят свои «дома» для жизни, заботятся прежде всего о самом главном — надежность, прочность, основательность... Донести, не расплевав, правду о жизни и душе человеческой — вот главная задача Шукшина. А все остальное, вся писательская «техника», все эти «клеточки» — любимая «пища» многих литературоведов — все это не само по себе, не отдельно, а попутно, в связи с главной задачей <...>.

Все стилевые и прочие особенности творческого почерка Шукшина идут от жизни, от характера и судеб, которые он стремится передать, и от своеобразия его художественного метода в целом (персонификация, слух, ощущение тайны национальности и другие свойства его таланта...) [206. 296–299].

Хранившееся в гаврилинском «столе» достаточно подробно рассмотрено в главе 23. Здесь мы попробуем проанализировать причины, по которым эта сочиненная музыка не находила исполнителей.

Как справедливо заметил Я. Л. Бутовский, «то, что гаврилинская музыка мало исполнялась, имело две причины: отсутствие исполнителей и отношение к Валерию начальства разного сорта — партийно-государственного и музыкального» [9. 134].

У человека, который близко знал композитора, постоянно общался с ним, единомышленника и соавтора нескольких работ, были основания для таких умозаключений. К тому же Бутовский — известный киновед, плодотворно занимающийся проблемами отечественного киноискусства, историей ленинградского кино и, в частности, творчеством Г. М. Козинцева, — имел возможность сопоставить ситуацию Гаврилина с известными ему процессами в кино, в других искусствах

и аргументированно изложить свое видение проблемы. Поэтому обратимся к его размышлениям на эту тему:

Не помню уж по какому случаю, я рассказал ему о придуманной в нашей семье игре: выбиралось какое-нибудь трехбуквенное сокращение, и надо было развернуть его в как можно большее число связанных выражений из трех слов. Я сказал: «Ну, например, МИГ...» Валерий не задумываясь ответил: «Мало исполняемый Гаврилин». <...>

<...> Сказано было иронически, весело, но я хорошо знал, что за иронией скрыта подлинная боль — очень часто и совсем в другом тоне возвращался он к проблеме исполнения. В разных вариантах он повторял фразу, смысл которой сводился к тому, что когда ты к кому-то обращаешься, а он тебя не слышит, это значит, что ты ничего не говоришь. Ощущение навязанной немоты, неисполнимости тобою созданного вызывало и постоянную боль в душе, в сердце, и, наверно, *нежелание записать тот огромный объем сочиненного, которым была переполнена его память [курсив наш. — АТ].*

Далее Бутовский анализирует уже упомянутые две основные причины «неисполнимости»:

У первой причины корни были и субъективные, и объективные. Валерий был бесконечно требователен не только к себе <...> но и к качеству исполнения, а стало быть, и к выбору исполнителей. Легко назвать исполнителей, которыми он был доволен без оговорок или с самым минимумом оговорок <...>. Он не соглашался на компромиссы ради того, чтобы музыка звучала. <...>

Объективные корни отсутствия исполнителей связаны со снижением уровня подготовки музыкантов в конце 70-х — начале 80-х годов.

Однако и вторая половина 80-х с ее перестройкой облегчения не принесла. Скорее наоборот:

Чаще всего Валерий жаловался на проблемы с певцами; и без того сложные, они особенно усугубились с началом перестройки, когда все лучшие наши исполнители дружно отправились на Запад <...>.

К постоянным жалобам о том, что его не исполняют, да и исполнителей нет <...> прибавляются мысли о том, стоит ли вообще сочинять: во-первых, все равно исполнять некому, во-вторых, ситуация в стране такая, что вот-вот все вообще рухнет. С другой стороны, он снова говорил, что золота и ковров не напасено, жить надо, зарабатывать надо. Как всегда, мучают его противоречия.

Затем Бутовский обращается ко второй причине, связанной с отношением к нему партийно-государственного и музыкального начальства, цензуры, музыкальной «общественности», редакторов разного ранга:

В этих проблемах разобраться сложнее. Конечно, многое лежало на поверхности — после премьеры «Скоморохов» в Концертном зале «Октябрьский» их «закрыли» почти на два десятилетия. Горлит возражал против названия «Молитва» для одного из номеров «Перезвонов» и тому подобное. Но было и другое...

Музыкально-общественную карьеру Валерия можно посчитать благополучной: он получил все положенные главные премии <...> и положенные почетные звания <...>.

К премиям и званиям Валерий относился как всякий по-настоящему интеллигентный человек — никогда не занимался их «организацией», они не меняли его самооценки, никак не сказывались на его отношении к людям, он не пытался как-то использовать их в целях личных. <...>.

Но в те же годы застоя возникла странная ситуация — премии Валерию вручались, звания присваивались, но отношение начальства к нему становилось все более настороженным, если не отрицательным. В рецензии начала 80-х годов на телефильмы о Мравинском и Рихтере Валерий чуть ли не первым достоинством творчества этих великих музыкантов назвал полное отсутствие в нем лицемерия и двурушничества. Это же можно сказать и о творчестве самого Валерия, обо всем его жизненном поведении. Думаю, что нелюбовь «инстанций», как и некоторых музыкальных «начальников», поначалу связана была как раз с его полным неумением кривить душой и придерживаться распространенного тогда «двоемыслия». А позже свою роль сыграл, конечно, его интерес к писателям-«деревенщикам», а потом и дружба с ними, публикация его статей в «Советской России» и т. п. Но и тут все совсем не так просто [9. 134–143].

[Проблема «Гаврилин и „деревенщики“». У Бутовского особенно важна параллель «Гаврилин — Шукшин» [9. 145]. Их отличие от Распутина, Белова и др.]

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ¹

Звезда, крест и филармония с именем Валерия Гаврилина

Имя Валерия Гаврилина в этом году трижды упоминалось в весьма торжественной обстановке.

Незадолго до годовщины его смерти вдове композитора Наталии Евгеньевне Гаврилиной была вручена металлическая пластина — официальное свидетельство Российской академии наук (См.: С. 521).

В день рождения Валерия Гаврилина, 17 августа 2000 года, на Литераторских мостках Волкова кладбища состоялось открытие надгробия (скульптор Ю. В. Евграфов и архитектор В. А. Кашин). Теплые, простые и высокие слова о Валерии Гаврилине сказали режиссер А. А. Белинский, композитор А. П. Петров, авторы проекта, вице-губернатор Санкт-Петербурга В. И. Шитарев, заместитель председателя комитета по культуре и туризму Госдумы Е. Г. Драпеко, первая учительница Т. Д. Томашевская и вдова композитора Н. Е. Гаврилина.

Когда с надгробия спало покрывало, присутствующим открылся высокий дубовый крест с надписью «Валерий Гаврилин. 1939–1999», а рядом в зеленой траве — невысокий черный гранитный валун с выбитой на нем строчкой со словами: «Усмири, усмири мои тревоги. Утоли, утоли мои печали...»

Затем была отслужена лития, а вокальный квинтет Э. Хиль, Т. Калинин, Л. Сенчина, М. Магдеева, Г. Ефимова исполнил две песни В. Гаврилина — «Рябины» и «Скачут ночью кони...». Музыка Гаврилина, как естественное человеческое дыхание, рождалась из теплого ласкового воздуха этого летнего дня, шелеста листьев, дуновения ветерка и солнечных лучей, радостно проглядывавших сквозь зеленую листву, и столь же органично растворялась в окружающей земной благодати. Песня «Рябины» как бы на время восполнила

¹ АТ предполагал завершить книгу текстом, обозначенным в плане «Вместо послесловия», но не написал его. Редакторы-составители сочли возможным дать в этом разделе фрагменты последних его текстов, посвященных В. А. Гаврилину и опубликованных еще при жизни АТ.



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ОФИЦИАЛЬНОЕ СВИДЕТЕЛЬСТВО

о присвоении имени

малой планете

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

на основании решения от 24 января 2000 года

Комитета по наименованию малых планет

Международного Астрономического Союза

настоящим свидетельствует,

что малая планета,

зарегистрированная в международном каталоге малых планет

под № 7369 и имеющая предварительное обозначение 1975 AN,

получила имя

GAVRILIN

в честь

Валерия Александровича Гаврилина

Имя планеты заносится в международное научное издание

“Эфемериды малых планет”, выпускаемое по поручению

Международного Астрономического Союза

Институтом Прикладной Астрономии Российской Академии Наук,

возглавляющим в России работы

по изучению и каталогизации малых планет Солнечной Системы

IAU official message

(7369) Gavrilin = 1975 AN

Discovered 1975 Jan. 13 by T.M. Smirnova at the Crimean Astrophysical Observatory.

Valerij Aleksandrovich Gavrilin (1939-1999) was an outstanding Russian composer whose compositions have become a national property of Russia and occupy a well-deserved place in the culture of the twentieth century. The name was suggested by the Union of Concert Workers of Russia.

Minor Planet Circular № 38196, 2000.

Официальное сообщение МАС

Малая планета 7369 Gavrilin ($i=21.80$, $e=0.319$, $a=2.37$ а.е., $d=9$ км) открыта 13 января 1975 г. Т.М. Смирновой в Крымской астрофизической обсерватории.

Валерий Александрович Гаврилин (1939-1999) — выдающийся русский композитор, произведения которого стали национальным достоянием России и заняли достойное место в культуре двадцатого столетия. Имя предложено Союзом концертных деятелей России.

Minor Planet Circular № 38196, 2000.

Вице-президент РАН,
Председатель Президиума
СПб научного центра РАН
академик

Ж. И. Алферов

Директор ИПА РАН
профессор

А. М. Финкельштейн

Санкт-Петербург
24 января 2000 г.

отсутствие деревца, которое по желанию композитора привезут с его родины и поздней осенью посадят рядом с крестом.

1 октября, в День музыки, во вновь отреставрированном зале Дворянского собрания состоялось открытие 1 (56) концертного сезона Вологодской областной филармонии имени В. А. Гаврилина. <...> [221].

«Русская тетрадь» композитора Гаврилина

«Музыка Гаврилина, вся от первой до последней ноты, напоена русским мелосом, чистота его стиля поразительна... Это — подлинно. Это написано кровью сердца», — сказал как-то композитор Георгий Свиридов [61]. В правдивости его слов можно было убедиться на вечере, посвященном творчеству Валерия Гаврилина, который состоялся в Российском Фонде культуры. Пришли известные деятели искусств, те, кто многие годы общался и сотрудничал с композитором: певица Зара Долуханова и поэтесса Альбина Шульгина, дирижеры Владимир Минин и Станислав Горковенко, первая учительница Татьяна Томашевская. Приехали представительные делегации из Вологды и Санкт-Петербурга.

Фрагменты из видеозаписей балетов Гаврилина «Анюта», «Дом у дороги», «Женитьба Бальзамина» и программу из сочинений композитора сменяли страницы воспоминаний... Санкт-Петербургское издательство «Композитор» представило вновь опубликованные сочинения автора: «Русская тетрадь», «Времена года», «Вечерок». Изданы «Три песни Офелии»...

Музыка Гаврилина <...> увлекает за собой. Он и сам воспринимал ее прежде всего как возможность общения с людьми. В одном из своих интервью, которое так и называлось «Музыка — это люди», он признавался: «Не в моих принципах замыкаться: „Ах, музыка, только музыка!“ Да музыка — жизнь. Люди! <...> Моя музыка возникает от совокупности, неразделимой целостности впечатлений, где главенствует человек, обстановка, конкретный дом с его духом, вид из его окна на околицу, на ближний лес...» [3. 191].

На этот раз «ближний лес» — Гоголевский бульвар, где проходил вечер, посвященный творчеству Гаврилина. И хотя снег в тот вечер

замел все проторенные сюда тропинки, но то ли сверкающая в вышине малая планета, которой в прошлом году было присвоено имя В. А. Гаврилина, то ли неугасимое в душе каждого стремление к прекрасному привели сюда многих. Не случайно, наверное, лирическим центром вечера стал безыскусно-виртуозный вокальный цикл «Вечерок», представленный юными участницами Детского музыкального театра из Вологды. И изысканные контуры старинных шелковых нарядов, свежесть и искренность юных сердец, красота одухотворенных лиц, чистота «всамделишных» переживаний — все это, как светлая душа Гаврилина, страстная и застенчивая, казалось бы, дышало вместе и так, что каждому, имевшему счастье находиться здесь, хотелось смеяться и плакать по бывшему счастью, по трепетным воспоминаниям. А ведь из этих, на первый взгляд, случайных страничек частного «альбомчика» незаметно складывается вся жизнь. Именно поэтому чудом уцелевший и сохраненный в сердце «из альбомчика листок ветхий да вечный», его удивительная душевная теплота оказались так понятны и близки людям.

Теперь, после смерти композитора, листки из «альбомчика» его жизни становятся еще более драгоценными. Не случайно так тягостно волнуют душу печально-неразрешимые вопросы: а много ли было этих счастливых страниц в его собственной творческой жизни? Получил ли он достойное воздаяние за тот великий подвижнический труд, за свой могучий и великий талант, который отдал людям? Теперь, по прошествии лет, когда многие подробности скрылись в многочисленных излучинах реки времени, кому-то может показаться, что путь его был усеян розами — раннее признание, множество триумфов и высоких наград, искренняя, неспровоцированная рекламой и некупленная дешевыми трюками-поддавками любовь публики. Казалось бы, счастливая и безоблачная судьба... А вскоре после смерти как бы вдогонку так внезапно оборвавшейся жизни — два грандиозных фестиваля в Санкт-Петербурге и Вологде.

Можно вспомнить и о проходящем сейчас в Санкт-Петербурге конкурсе юных музыкантов «Я — композитор», с недавних пор носящем имя В. А. Гаврилина, и сказать о предстоящем вскоре, в апреле, Международном конкурсе имени В. А. Гаврилина в Вологде,

в которых примут участие юные музыканты из многих городов России, СНГ и зарубежных стран.

Все эти события, связанные музыкой и именем В. А. Гаврилина, бесконечно радуют... Другое дело, что звучит она пока еще достаточно редко — трудно с нотами, мало издано, мало записано, мало снято. <...>

Хочется верить, что усилиями Комиссии по творческому наследию композитора, Н. Гаврилиной, организаций, участвовавших в проведении этого вечера, да и не только их, это положение удастся выправить. Сейчас готовится издание первого тома полного собрания сочинений автора — партитура его знаменитых «Перезвонов», которые впервые публиковались здесь же в 1985 году тиражом 1230 экземпляров и давным-давно уже превратились в нотографическую редкость.

Этой осенью в Санкт-Петербурге и Вологде состоится Второй фестиваль музыки В. А. Гаврилина. Начнет приобретать зримые очертания издательская программа «Планета Гаврилина» — вскоре выйдет в свет первый том, из запланированных трех, литературного наследия композитора. Его составили дневниковые записи и заметки, которые он вел на протяжении почти полувека. Войдет в него и текст последнего интервью Гаврилина, которое он дал 9 ноября 1998 года для телефильма о Вологде. В удивительно точных, животворных и образных словах гаврилинской речи открылось все то главное, что составляло суть его духовности, суть той удивительной красоты, чистоты и «почвенности» его музыки, суть того, что связывало композитора с его «малой родиной» и о чем всем нам не грех бы вспоминать почаще:

Сейчас я чувствую всю ту остроту положения, которое описывал Василий Макарович Шукшин. Такое ощущение образуется с годами, когда человек входит уже в зрелый, уже пожилой возраст. Это ощущение появляется у людей, которые вышли из деревни, получили городскую профессию и остались жить в городе.

А вот душа растет, душа взрослеет, и совершенно неожиданно наступает какой-то такой момент, когда тянет туда, где ты родился. Эта тяга и сладка и мучительна... мучительна. И уже ничего сделать нельзя, потому что всем укладом жизни, всем строем своей профессии ты привязан к городу, а душа рвется туда. Так, как Василий Макарович заме-

чательно выразился: одной ногой — на суше, а другой ногой — в подке. В такой позиции приблизительно и я сейчас пребываю.

Ну, что Вологда? Вологда... Я туда приезжаю — как дитё становлюсь. Здесь [в Санкт-Петербурге. — АТ] я взрослый человек, взрослый, почти что старый уже мужчина, там — как ребенок.

Это родина, которая меня взрастила с младенчества, и она для меня так и осталась матерью, а я для нее, как дитё, даже, наверное, не очень разумное. <...>

Раннее утро, всё залито солнцем, предо мною — с крыши видно замечательно — наше прекрасное Вологодское море, Кубенское озеро, из которого есть выход во все концы света (раньше я этого не знал). И там плывет, по этим безбрежным, этим синим, лучистым, смеющимся, как говорил Горький, пучинам, — белый пароход.

А вот знаете, все время песенка эта — не песенка, присказка эта — не присказка:

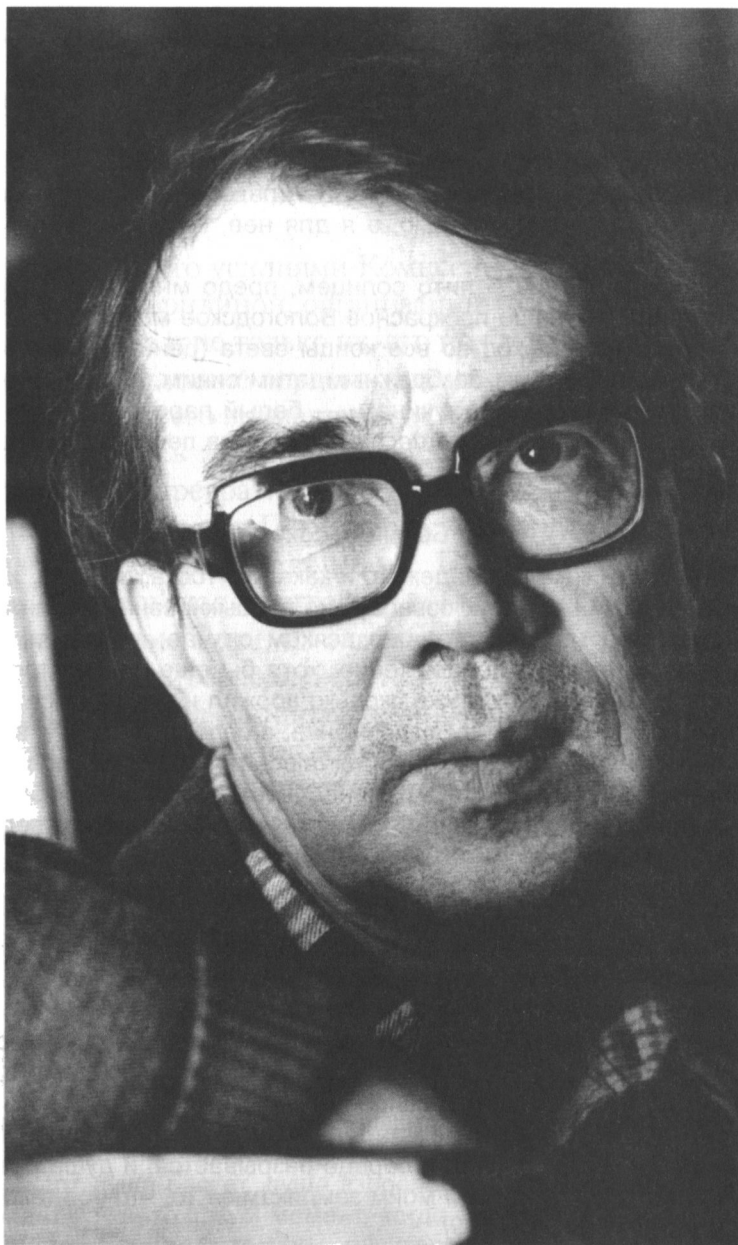
Синее море,
Белый пароход...

В ней есть какая-то надежда, и какая-то тоска, и мечта, и ожидание чего-то — в этих вот двух совершенно необыкновенных, фантастических строчках. Все мы их знаем, во всяком случае, в России, но никому не удалось дописать продолжение, хотя бы еще одной строчки, чтобы было окончание. И вот я уже сколько прожил и все вижу себя сидящим на этой паперти, у себя в Воздвижение, в селе, и смотрю и вижу это синее море, белый пароход. И все пытаюсь дописать не словами, так музыкой. Вот, наверное, уже в одиннадцатый раз в жизни принимаюсь.

Сейчас мой долг написать сочинение в честь нашего великого русского поэта, моего земляка Николая Михайловича Рубцова. Я думаю, он тоже знал эти строчки и тоже старался дописать их...

И кроме того, моя родина дала мне ощущение принадлежности к своему народу. Это очень трудно объяснить, потому что такое даже чистому по крови русскому человеку, даже, наверное, не только русскому, дается далеко не каждому. Это такой дар — и очень радостный, и мучительный. Радостный потому, что ты узнаешь вдруг своего брата на этой части земли. И он тебя узнает. И вот это ощущение братства — удивительно радостное и веселое чувство. А вместе с тем это мучительно, потому что, когда народ заболевает, становится худо, тебя всего ломает — и сердце болит, и сердце разрывается, и душа разрывается.

Я низко кланяюсь всем моим землякам за то, что все-таки такой дар они мне дали [3. 398–399].



В. А. Гаврилин, 1994 год

ПРИЛОЖЕНИЯ

Переписка

А. Т. Тевосян — В. А. Гаврилину. 14.02.1986

Уважаемый Валерий Александрович!

Посылаю Вам статью о «Перезвонах», написанную для сборника «Музыка России», вып. 7. Это — первый вариант, который еще ждет редактирование и, скорее всего, сокращение. Буду Вам очень признателен, если Вы найдете возможным высказать мне свои замечания. Очень хотелось, чтобы статья была достойна своей темы и донесла до читателя хотя бы малую толику того душевного потрясения и Праздника, которым одарили меня «Перезвоны». Не скрою, что в будущем мечтается написать о них большую (листа на 2–3) работу, но пока не представляю, как осуществить это практически, поскольку пробыть в издательстве брошюру об отдельном сочинении — довольно сложно.

С восторгом, на одном дыхании прочитал «Три времени года»¹. Большое Вам спасибо! В идеале и работа о «Перезвонах» должна быть такой же, но боюсь, что возможно это лишь при одном условии, что напишет ее... сам Гаврилин.

Всего Вам доброго. Большой привет от моей дочки, которая была ангелом-хранителем премьеры в Малом зале консерватории и с тех пор стала поклонницей «Перезвонов», а в воскресенье идет слушать «Вечерок».

С некоторым опозданием до меня дошло, что, разговаривая с Вами в Таллине и Москве, я не сообразил представиться.

Искренне Ваш Тевосян
14 февраля 1986 г.

P. S. При случае хотелось бы познакомить Вас с написанной под моим руководством курсовой работой о «Второй немецкой тетради».

В. А. Гаврилин — А. Т. Тевосяну. 22.02.1986

Дорогой Александр Татевосович!

Прочел Вашу работу — и заплакал. Конечно, это о моем сочинении написано, но все равно — после Асафьева и Роллана я еще ничего подобного

¹ Под этим названием была опубликована статья В. А. Гаврилина «Годовой круг Свиридова» [См.: 3. 212–223].

о музыке не читал. А уж о себе — и тем более. Я поражен, как это Вы проникли во все мои секреты, раскрыли все мои рабочие рецепты! Это удивительно! А сам дух статьи — как он мне близок, дорог! Я давно сам для себя мало что объясняю словами, и Ваши душевные, духовные, точные и высокие слова поразили меня точно громом. Спасибо Вам огромное и низкий поклон. Я счастлив оттого, что есть и у нас в музыке такой художник-философ, как Вы, что Вы любите, страдаете и думаете так ярко и больно, как самые большие люди нашего отечества.

Наверное, Вам нелегко живется.

Я очень жалею, что до сих пор не знаком с Вами. Но Ваша работа придала мне силы, и мне сейчас, когда пишу Вам, не так одиноко и страшно, как всегда, особенно последнее время. Надеюсь, очень надеюсь повстречаться с Вами. Крепко жму Вашу руку и шлю самые нежные пожелания Вашей дочке. Желаю Вам счастья и крепкого здоровья, многих сил и терпения, как говорится, пусть все, что ни есть на свете, будет Вам в помощь.

Ваш В. Гаврилин. 22. II. 86 г. Ленинград

А. Т. Тевосян — В. А. Гаврилину. 30.08.1986.

Уважаемый Валерий Александрович!

Владимир Николаевич¹ обратился ко мне с предложением написать аннотацию к пластинке «Перезвонов», на что я, конечно, согласился с превеликим удовольствием. Статья для сборника уже отредактирована. Ее, как и следовало ожидать, несколько ужали, переставили куски и так далее, иначе говоря, изуродовали, хотя узнать кое-что еще можно. Тем временем я сделал для себя небольшое открытие: наткнулся в сборнике либретто общества «Граммофон» 1910 года издания на текст «Подкандального марша», исполнявшегося «хором бродяг, тобольских каторжников с гребенками и кандалами»:

В ноги шпаната и кобылка!
Духи за нами по пятам.
Ночью этап, а там бутылку,
Может, Иван добудет нам.

Знали ли Вы этот текст или какую-нибудь его версию? Во всяком случае, находка эта меня несказанно обрадовала и сделала много понятней финальную «Дорогу».

¹ В. Н. Минин.

Сейчас, параллельно со вступительной статьей к альбому пластинок, работаю над аннотацией к «Скоморохам» (для филармонии), которую надеюсь в скором времени закончить.

Валерий Александрович! Посылаю Вам небольшую заметку о готовящемся альбоме пластинок. Она предназначена для ежеквартальника «Мелодия», 1987, № 1. Надеялся показать ее Вам в период записи, но встреча, к сожалению, не состоялась. Я немного припозднился с ее написанием — сдавал в издательство доработанную рукопись монографии о Владимире Ильиче Рубине¹, — а на следующей неделе номер уже идет в производство. Однако все необходимые, по Вашему мнению, уточнения можно будет внести в гранки.

С уважением А. Т. Тевосян
30 августа 1986 года.

В. А. Гаврилин — А. Т. Тевосяну. Начало сентября 1986 г.

Дорогой Александр Татевосович!

Спасибо огромное за письмо и чудную статью — редко такое читать приходится — и по мысли, и по литературе.

Думаю, что и «Скоморохи» будут у Вас настоящие. Я поражаюсь тому, как точно Вы чувствуете то, о чем я хочу сказать своей музыкой. Это первый случай в моей жизни.

Очень жалко, что я не имею возможности встречаться и общаться с Вами часто. Я так страшно одинок в наших ингерманландских болотах, что иногда мне хочется утопиться.

Обнимаю Вас (не обижайтесь, пожалуйста), желаю Вам покоя и воли (коль счастья нет на свете) и — все-таки — счастья, хотя бы в виде крепкого, эдакого бычьего здоровья. Поклон Вашим близким.

Ваш В. Гаврилин.

Р. С. «Подкандальную» я знаю с детства — от мужиков, вероятно, точно не помню. Именно эти четыре строчки. Остальные досочинил уже сам.

¹ Тевосян А. Т. Композитор Владимир Рубин: художественный мир и «поэтический театр». М., 1989.

А. Т. Тевосян — В. А. Гаврилину. 20–27. 02. 1987

Дорогой Валерий Александрович!

Спешу порадовать Вас недавно вышедшим журналом. Сборник с большой статьей о «Перезвонах» ушел в производство и появится где-то в конце года.

Работаю над «Скоморохами» и с нетерпением жду и трепетно готовлюсь к встрече с «Пастухом и пастушкой». Радостно тревожит и мысль о предстоящем знакомстве с Вашим новым сочинением (известно ли уже, где и когда состоится его премьера?), и новая встреча с героями Астафьева. Какие они в этой новой своей жизни, в этой новой своей — музыкально-поэтической — ипостаси? Волнуюсь, как перед встречей с живыми, близкими, родными людьми. И, по-видимому, так оно и должно быть. Ведь встретившиеся в 43-м Борис и Лида могли быть моими родителями. Теперь же, по прошествии стольких лет, я и сам уже в том возрасте, когда эти двадцатилетние ребята могли бы быть моими детьми. Наверно, поэтому так личностно и живо это ожидание, так причудливо скрестились в нем сыновняя благодарность и отцовская тревога, так болезненно кровоточит оборванная тогда нить, так терзает душу и томит сердце неутраченная боль за их растерзанную любовь и поруганное счастье, за судьбу и жизнь всех живых, неродившихся и умерших детей, за «взорванную» и все еще не осевшую, неумиروتворенную пастораль естественной человеческой жизни.

Размышляя о «Пастухе и пастушке», я все больше склоняюсь к мысли о большой книге, в которой они соединились бы с «Военными письмами», «Землей», «Скоморохами» и «Перезвонами». Уже сейчас мне видятся контуры своеобразного исследования-поэмы, где речь пойдет об их художественном мире, о воплощенных в нем великих и вечных вопросах человеческого бытия, о жизни, судьбе и духовном опыте нашего поколения. Единственно, что пока еще удерживает от решительных действий, так это мысль о ленинградском издательстве (куда я пошлю или куда перешлют мою заявку) и готовых рукописях своих ленинградских авторов. И все же в глубине души все больше укрепляюсь в своей наивной вере — уж больно велико нетерпение ума и сердца раствориться в долгом и ласковом прикосновении к этим дорогим и близким мне созданиям. Радуют и те неимоверные трудности, которые всегда сопутствуют стремлению вместить в себя необъятное, думать о нем и познавать его по-матерински, жить в этом удивительном и светлом мире, откликаться на малейшие нюансы мыслей и чувств его обитателей, срастись с их родословной, научиться го-

ворить их простым, звучным и целомудренным языком, не нарушая при этом ни их сокровенных связей и отношений, ни строя мысли и речи, не задев своим любознательным и бестактным вниманием их трепетную и живую душу. Как бы ни повернулось в дальнейшем, идея будущей книги продолжает зреть и развиваться своими, одной ей ведомыми, путями, а мысль о ней радует и согревает мою душу.

Спасибо Вам и простите за эти длинные речи. Обращаясь к Вам и Вашим сочинениям, всегда ловишь себя на непреодолимом стремлении быть естественным и открыть свое сердце и душу навстречу Добру и Красоте, которые Вы дарите сами и помогаете открывать другим. Спа-си-бо!

20–27. 02. 1987

Благодарный Вам Тевосян

*Ю. И. Паусов,
доктор искусствоведения,
проректор по научной и концертной работе
Академии хорового искусства*

О творческом пути А. Т. Тевосяна

Автор публикуемой книги о Валерии Гаврилине — известный российский музыковед Александр Татевосович Тевосян (1943–2001), за четверть века работы в качестве музыкального критика, исследователя, музыканта-просветителя и педагога успевший сделать очень много.

А. Т. Тевосян родился 22 ноября 1943 года в Тбилиси. Детство его прошло в Грузии. В 1954 году семья переехала в Москву, где собственно и началась музыкальная биография Александра. В 1973 году он с отличием заканчивает музыкально-педагогический институт им. Гнесиных как музыковед и поступает в только что организованный В. Мининым Камерный хор Росконцерта (впоследствии — Московский Камерный хор).



А. Тевосян
на конференции, посвященной
жизни и творчеству В. Гаврилина.
Вологда, 1999 год

Три года работы в этом быстро прогрессирувавшем творческом коллективе в качестве певца сыграли решающую роль в дальнейшей профессиональной ориентации молодого музыканта: с тех пор он всецело посвящает себя служению хоровому искусству.

За годы работы в качестве научного сотрудника Государственного Центрального музея музыкальной культуры им. М. Глинки (1976–1978) и Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыки и музыкального образования Московской консерватории (1978–1988) Тевосяном были накоплены обширные материалы, использованные им в музыкально-критических статьях и научных исследованиях. Одним из результатов этих накоплений и глубокого научного обобщения стала его брошюра «Хоровое искусство России 70-х годов. 1967–1980» (М., 1982).

Уже тогда сформировался основной круг интересов музыканта, чье внимание концентрировалось главным образом в сфере современной отечественной хоровой музыки. В последующие годы Тевосян работал редактором Отдела научной пропаганды музея им. М. Глинки (1988–1990) и в Центре музыкальной информации и пропаганды советской музыки при Союзе композиторов СССР, а также ведущим экспертом Комиссии по делам искусств и культурного достояния Министерства культуры СССР (1990–1992).

С апреля 1992 года и до конца своих дней А. Т. Тевосян работал проректором по научной работе и концертной деятельности Академии хорового искусства (Москва), с 1994 года в звании доцента. Здесь он вел курс «Современные проблемы хорового искусства», руководил дипломными и курсовыми работами студентов, а также читал лекции на курсах повышения квалификации в некоторых вузах, был председателем ГЭК в Петрозаводской консерватории (1995, 1997, специальности — хоровое дирижирование и сольное пение). Параллельно при участии Тевосяна как редактора-составителя и автора вступительной статьи был подготовлен сборник к 50-летию Московского хорового училища им. А. Свешникова «Особняк на Большой Грузинской. Воспоминания. Заметки. Беседы» (М., 1994).

В 1995 году он защитил кандидатскую диссертацию «Современные проблемы хорового искусства (1965–1995 гг.)».

В 90-е годы в полной мере раскрылись огромные творческие возможности А. Т. Тевосяна, талант музыканта, ярко проявившего себя в разных областях музыкальной жизни. Помимо деятельности, непосредственно связанной с работой в Академии хорового искусства, он активно проявил себя в музыкально-общественной жизни страны — в составе творческих комиссий Союза композиторов Москвы (хоровой, музыковедческой и музыкального театра), работал заместителем председателя ревизионной комиссии СК Москвы, принимал участие в рабо-

те оргкомитетов хоровых фестивалей: отечественной хоровой музыки (1990), «Согласие» (1992), «Любовь святая» (памяти А. Юрлова, 1997–1998), а также музыкального фестиваля «Наследие» (1990, 1992), выступал с докладами на международных и всесоюзных конференциях по проблемам музыкальной культуры, образования и хорового искусства. Тевосян участвовал также в работе пленумов Союза композиторов СССР, был членом жюри международных конкурсов хоровых коллективов в Польше (1991) и Беларуси (1996, 1997).

Много времени и энергии отдавал А. Т. Тевосян музыкально-просветительской, популяризаторской и научно-исследовательской деятельности. В его литературном наследии — около 200 статей, опубликованных в журналах, газетах, научных сборниках, в Музыкальной энциклопедии, десятки аннотаций к компакт-дискам, грампластинкам и филармоническим концертам. Он выступал в качестве автора и ведущего на радиостанции «Голос России», подготовил и провел серию передач «Неизвестные и забытые страницы отечественной духовной музыки» (1995–1998).

Перу Тевосяна принадлежат статьи о многих хормейстерах, дирижерах Е. Светланове, композиторах Д. Шостаковиче, Г. Свиридове, В. Рубине, Н. Каретникове, Р. Леденёве, А. Караманове, В. Калистратове и др.

Самым крупным и значительным его трудом из числа опубликованных при жизни оказалась книга «Композитор Владимир Рубин: художественный мир и „поэтический театр“» (М., 1982) — первая фундаментальная монография об этом композиторе. Среди других научных работ Тевосяна актуальностью содержания и значимостью затрагиваемой проблематики выделились публикации в периодической печати: «По прочтении Шукшина: хоровая симфония-действие В. Гаврилина „Перезвоны“», «Загадки Голованова», «Искренне преданный Вам А. Сван: письма Альфреда Свана П. Г. Чеснокову», «Милый мой Пашенька: письма А. Чеснокова брату Павлу из Парижа», «Художник парадоксального времени» (о Д. Шостаковиче), «Хоровая музыка и „микрофонная культура“», «Восьмая Малера в диалоге с Россией: критико-культурологическая симфония-драма по мотивам „Фауста“ Гёте».

Первая из них стала как бы «пробным камнем» и основой для предлагаемого сегодня вниманию читателей, к сожалению, незавершенного более крупного исследования, посвященного творчеству выдающегося русского композитора Валерия Александровича Гаврилина.

Сентябрь 2002 г.¹

¹ Об А. Т. Тевосяне см. также: Рубин В. И. Памяти друга // Муз. академия. 2002. № 4. С. 97–99. — Прим. ред.-сост.

Библиографические ссылки к тексту монографии

Сокращения:

ВЛ — Вечерний Ленинград; ВТЭМ — Вопросы теории и эстетика музыки;
МЖ — Музыкальная жизнь; СК — Советская культура;
СМ — Советская музыка.

1. Гаврилин В. А. О музыке и не только... СПб., 2003.
2. Курбатов В. Я. Юрий Селивёрстов: судьба мысли и мысль судьбы. Псков, 1997.
3. Гаврилин В. А. Слушая сердцем... СПб., 2005.
4. Шергин Б. В. Изыщные мастера. М., 1990.
5. Белов В. И. Раздумья на родине. М., 1986.
6. [Аринин В. И.] «Музыкальный Есенин» из Кадникова // Вологодский комсомолец, 1968, 29 окт.
7. Валерий Гаврилин: Воспоминания современников. Вологда, 2001.
8. Засодимский П. В. Раннее детство // Вологодские зори. М., 1987.
9. «Этот удивительный Гаврилин...». СПб., 2008.
10. Смирнова О. Судьба Воздвиженского храма // Маяк. Вологда, 1998. 6 окт.
11. Кириллова Э. А. Очерки музыкальной жизни. Вологда, 1997.
12. Лерчер Е. А. Два недостатка // Красный Север. Вологда, 1937. 24 мая.
13. Никитин Г., Галушко М. Ровесник века // Муз. кадры (газета ЛГОЛК). 1976. 17 сент.
14. Воскобойников В. М. Перезвоны судьбы // Нева. 1986. № 7.
15. Средняя специальная музыкальная школа при Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1986.
16. Аринин В. А. Мы были счастливы: Рассказ Н. Е. Гаврилиной // Русский Север. Вологда. 1999, 3 дек.
17. Вульфус П. А. Франц Шуберт. Очерки жизни и творчества. М., 1983.
18. Рубцова В. Радость творчества // СМ. 1973. № 11.
19. Никольская Н. Сергей Яковлевич Вольфензон // Они пишут для детей. Вып. 3. М., 1980.
20. Вольфензон С. Я. Занятия с юными композиторами // Музыка — детям. Вып. 2. Л., 1975.
21. Пьесы советских композиторов для старших классов ДМШ / Сост. и ред. Л. А. Баренбойм. Л., 1967.
22. Волков С. М. Молодые композиторы Ленинграда. Л.; М., 1971.
23. Орест Евлахов — композитор и педагог: Статьи. Материалы. Воспоминания. Л., 1981.
24. Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб., 2000.
25. Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Изд. 2-е. Л., 1987.

26. *Аринин В.* Мог ли он не стать композитором? // *Русский Север*. 1999. 24 дек.
27. *Курбатов В. Я.* Оглохшие снимки // *Русская провинция*. 1995. № 4.
28. *Конен В. Д.* Шуберт. М., 1959.
29. *Каменский Е.* На войне как на войне // *Смена*. 1978. 24 янв.
30. *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. О поэзии. Л., 1986.
31. Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1962.
32. *Томашевская Т. Д.* Детство композитора Валерия Гаврилина // *Роман-газ.*: XXI век. 1999. № 7.
33. *Отюгова Т.* Противостояние // *Смена*. 1980. 28 дек.
34. *Шефнер В. С.* Избр. произв.: В 2 т. Л., 1975.
35. *Сохор А. Н.* Две «тетради» В. Гаврилина // *СМ*. 1965. № 11.
36. *Васина-Гроссман В. А.* Мастера русского романса. М., 1980.
37. *Тевосян А. Т.* Некоторые аспекты формирования личностного начала в европейской музыкальной культуре // *Некоторые актуальные проблемы искусства и искусствознания*. М., 1981.
38. *Берковский Н. Я.* Комментарии к «Книге песен» // *Гейне Г.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. Л., 1956.
39. *Сильман Т. И.* Заметки о лирике. Л., 1977.
40. *Земцовский И. И.* Русская советская музыкальная фольклористика // *ВТЭМ*. Вып. 6–7. Л., 1967.
41. *Хентова С. М.* Шостакович. Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1986.
42. *Земцовский И. И.* Русское в «Русской тетради» В. Гаврилина // *СМ*. 1966. № 12.
43. *Белов Г. Г.* Неиссякаемый источник // *Музыкальные кадры*. Газета Лен. консерватории. 1962. 24 ноября.
44. *Д. Шостакович о времени и о себе...* М., 1980.
45. *Рубцов Ф. А.* Русские народные хоры и псевдонародные песни // *СМ*. 1970. № 6.
46. *Рубцов Ф. А.* Композитор и опера // *ВТЭМ*. Вып. 3. Л., 1964.
47. *Селицкий А.* Советская моноопера // *Музыкальный театр: События. Проблемы*. М., 1990.
48. *Земцовский И. И.* О композиции русских квартетных лирических песен // *Вып. 4*. Л., 1964.
49. *Земцовский И. И.* О композиции русских «квintовых» лирических песен // *Вып. 5*. Л., 1965.
50. *Земцовский И. И.* Весна его музыки // *Смена*. 1965. 13 июня.
51. *Асафьев Б. В.* Избр. труды. М., 1955.
52. *Земцовский И. И.* Фольклор и композитор сегодня // *СМ*. 1977. № 1.
53. *Абрамов Ф. А.* О Н. А. Котиковой // *Абрамов Ф. А.* Чем живем — кормимся. Л., 1986.
54. *Белова О. В.* Валерий Гаврилин // *Композиторы Российской Федерации*. Вып. 3. М., 1984.
55. *Белова О. В.* Камерные вечера Валерия Гаврилина // *ВЛ*. 1986. 14 мая.
56. Этот необычный музыкальный мир Гаврилина // *МЖ*. 1988. № 23.

57. Свиридов Г. В. Высокие идеалы современности // ВЛ. 1966. 15 окт.
58. Рубин В. И. II Съезд композиторов РСФСР // МЖ. 1968. № 13.
59. Бялик М. Г. «Русская тетрадь» Валерия Гаврилина // МЖ. 1968. № 1.
60. Кочнев Ю. «Русской тетради» аплодирует Париж // Сов. молодежь. Рига. 1969. 5 окт.
61. Свиридов Г. В. Музыка революции // Известия. 1982. 2 дек.
62. Флоренский П. А. Собрание частушек Костромской губернии Нерехтского уезда. М., 1989.
63. Сохор А. Многонациональная, интернациональная // СМ. 1972. № 12.
64. Ярустовский Б. Есть советский интонационный строй. Две реплики А. Н. Сохору // СМ. 1973. № 3.
65. Тевосян А. Т. Тридцатилетие великого прорыва в Быдгоще // Российская муз. газ. 1996. № 6.
66. Бровман Г. А. Проблемы и герои современной прозы. М., 1966.
67. Земля Федора Абрамова. М., 1998.
68. Румянцев С., Шульпин А. Самодеятельное творчество и «государственная» культура // Самодеятельное художественное творчество в СССР. 1930–1950. СПб., 2000.
69. Свиридов Г. В. О Валерии Гаврилине // Отблески. Вып. 5. М., 1986.
70. Шагинян М. С. 50 писем Д. Д. Шостаковича // Новый мир. 1982. № 12.
71. Бобровский В. «Русская тетрадь» // СК. 1966. 5 марта.
72. Толстой Л. Н. Война и мир // Собр. соч. Т. 5. М., 1980.
73. Яковенко С. Б. Волшебная Зара Долуханова. М., 1996.
74. Кац Б. А. Прошедшее в настоящем // МЖ. 1984. № 13.
75. Гаврилин В. А. «Мой жанр — видимо, опера» // Юность. 1968. № 5.
76. Силаков А. Музыка, известная миру // Красный Север. 1968. 26 мая.
77. Бялик М. Г. Просветитель // МЖ. 1986. № 1.
78. Поляновский Г. А. Ленинградская музыкальная весна // Лен. правда. 1965. 27 апр.
79. Бялик М. Г. Концертное обозрение // ВЛ. 1972. 22 марта.
80. Соркина М. Авторский вечер В. Гаврилина в Риге // СМ. 1981. № 4.
81. Крейнина Ю. На авторских вечерах... // СМ. 1980. № 12.
82. Мейлих Е. Жанр, достойный возрождения // Музыка — детям. Вып. 2. Л., 1976.
83. Шаламов В. Т. Колымские тетради. М., 1994.
84. Тевосян А. Т. Композитор Владимир Рубин. М., 1989.
85. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М., 1975.
86. Прудникова Е. Правильный аншлаг // Новый Петербург. 2000. 12 окт.
87. Бялик М. Г. Тема войны в современной советской песне // Музыка в борьбе с фашизмом. М., 1985.
88. Бялик М. Г. Еще раз о песне // СМ. 1972. № 11.
89. Матутите Е. А. Советская массовая песня 70–80-х годов. М., 1982.
90. Алянский Ю. Ленинградские легенды. Л., 1985.
91. Бялик М. Г. Песня летит над Невой // Музыка и жизнь. Вып. 2. Л., 1971.

92. Сохор А. Н. Разговор о советском романсе // ВЛ. 1963, 2 февр.
93. Русский жестокий романс / Сост. и авторы вступ. статьи В. Г. Смолицкий, Н. В. Михайлова. М., 1994.
94. Аникст А. А. Трагедия Шекспира «Гамлет». М., 1986.
95. Гаврилин В. А. Вторая немецкая тетрадь. Л., 1981.
96. Друбачевская Г. Всегда — воплощение смысла // СМ. 1983. № 6.
97. Сиротинская И. Долгие-долгие годы вместе // Шаламовский сборник. Вып. 1. Вологда, 1994.
98. Черная Г. Песне — сценическое прочтение // СМ. 1985. № 7.
99. Гаккель Л. Е. В концертном зале. Впечатления 1950–1980-х годов. СПб., 1997.
100. Ручьевская Е. А. Мелодия сквозь призму жанра // Критика и музыкознание. Вып. 2. Л., 1980.
101. Белоненко А. С. Роман в песнях // Смена. 1978. 16 марта.
102. Бялик М. Г. Оперы ленинградцев в Московском камерном // МЖ. 1985. № 6.
103. Цветаева М. И. Соч. Т. 1. М., 1980.
104. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства. М., 1999.
105. Корогодский З. Я. По закону драмы // Музыка в драматическом театре. Л., 1976.
106. Сперантова В., Дудин В. Сквозь магический кристалл // Известия. 1969, 22 мая.
107. Смелянский А. М. Наши собеседники. М., 1981.
108. Громов П. П. Герой и время. Л., 1961.
109. Таршис Н. А. Музыка спектакля. Л., 1978.
110. Вохминцев В. «Две зимы и три лета» // Челябинский рабочий. 1971, 4 июля.
111. Бухарцев Р. Нравственный выбор Михаила Пряслина // Веч. Свердловск. 1971, 17 авг.
112. Головащенко Ю. Пора возмужания // Известия. 1971, 10 авг.
113. Володин А. М. Пьесы. Сценарии. Рассказы. Записки. Стихи. Екатеринбург, 1999.
114. Звягина Р. Зримая музыка // Ленинская смена. Горький, 1972, 26 июля.
115. Шапиро А. Испытание любовью // Сов. Татария. Казань, 1979, 11 июня; Брандобовская Л. Нынче от любви не умирают // Знамя юности. Минск, 1982, 15 окт.; Салеев В. «...Трубить во все трубы души» // Веч. Минск. 1982, 22 окт.; и т. д.
116. Таршис Н. А. Музыка спектакля // Театр. 1974. № 1.
117. Тэсс Т. Встреча с Пушкиным // Известия. 1972. 12 окт.
118. Бальдыш Г. Доброе поле // Смена. 1973. 25 апр.
119. Куликова К. Ф. В поисках истины // ВЛ. 1973. 27 июля.
120. Головащенко Ю. А. Мера реализма. // Лен. правда. 1973. 24 июля.
121. Премьеры Товстоногова М., 1994.
122. Товстоногов Г. А. Театр и перекресток искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.
123. Ильичева М. Так ли было в далекой деревушке? // ВЛ. 1975. 2 апр.

124. Яснец Э. Как кровь сквозь бинты // Лен. рабочий. 1975. 1 марта.
125. Семеновский В. Правду! И еще кроме правды... // Театр. 1975. № 7.
126. Арнаутова О. В творческом содружестве // СМ. 1981. № 9.
127. Кинкулькина Н. А музыка звучит // Нева. 1999. № 7.
128. Кинкулькина Н. М. Олег Борисов. СПб., 2000.
129. Борисов О. И. Без знаков препинания. М., 1999.
130. Симонов К. М. В свои восемнадцать лет // Комс. правда. 1972, 22 сент.
131. Белая Г. А. Художественный мир современной литературы. М., 1983.
132. Отюгова Т. Песня о веселом ветре // Смена. 1976. 11 ноября.
133. Алянский Ю. Л. Финиш актерского марафона // ВЛ. 1979. 21 февр.
134. Гаврилин В. А. Земля. Партитура. Л., 1983.
135. Сохор А. Н. Певец добрых чувств // СК. 1977. 29 марта.
136. Вартанов А. С. Многообразие поиска // СМ. 1981. № 6.
137. Козинцев Г. М. Сохранять человеческий голос // Аврора. 1975. № 9.
138. Богатырева Е. Музыка Гаврилина // Сов. Россия. 1981. 14 янв.
139. Гашевская А. Вышлите песню // Кадр. Газета к/ст. «Ленфильм». Л., 1969. 17 дек.
140. Аринин В. А. Запрещались ли «Скоморохи»? // Русский Север. Вологда, 2000. 12 мая.
141. Казаков Н. И. Об одной идеологической формуле николаевской эпохи // Контекст-1989. М., 1989.
142. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 513–514.
143. Дмитриев Ю. А. Позднее скоморошество // Новые черты в русской литературе и искусстве. М., 1976.
144. Катанова С. В. В традициях народного искусства // ВЛ. 1976. 16 дек.
145. Белоненко А. С. О настоящем и былом // Лен. правда. 1978. 28 янв.
146. Злобин Г. Тенниси Уильямс — поэт сцены // О'Нил Ю., Уильямс Т. Пьесы. М., 1985.
147. Уильямс Т. Что-то смутно, что-то ясно. М., 2001.
148. Соколинский Е. Трагикомедия мечты и реальности // Смена. 1978. 22 февр.
149. Демидов А. О творчестве А. Вампилова // Вампилов А. В. Избранное. М., 1975.
150. Вампилов А. В. Избранное. М., 1984.
151. Театральная премьера // ВЛ. 1977. 7 окт.
152. Кромин М. Что на свете есть любовь... // Смена. 1978. 2 янв.
153. Неупокоева. В жанре сатиры // Кузбасс. Кемерово. 1978. 21 июля.
154. Огибина А. Новая судьба Вани Солнцева // Лен. правда. 1978. 21 апр.
155. Ульянов М. А. Приворотное зелье. М., 2001. С. 115.
156. Ларионов А. Степаново огниво // Сов. Россия. 1979. 27 марта.
157. Велихова Н. Крестный путь Степана Разина // Лит. Россия. 1979. 9 февр.
158. Ульянов М. Открытие // Комс. правда. 1980. 16 ноября.
159. Владимирова О. Жизнь и память // Молот. Ростов-н/Д. 1983. 30 авг.

160. Ханина Л. Трагедия Настены // Лен. правда. 1979. 16 окт.
161. Отюгова Т. Последний срок Андрея Гуськова // Смена. 1979. 2 июня.
162. Вайль М. Я. Неизвестный известный Ильхом // <http://www.ilkhom.com/russian/vaill/articles/article/1>
163. Эйдельман Н. Я. «Быть может, за хребтом Кавказа...». М., 1990. С. 303.
164. Тулякова В. Воскрешая историю // СК. 1983. 22 янв.
165. Минин В. Н. Живой разговор со слушателями // МЖ. 1984. № 11. С. 4.
166. Белякова-Казанская Л. «Перезвоны» // ВЛ. 1984. 31 янв.
167. Колосова В. Спасение // СК. 1989. 17 авг.
168. Белоненко А. С. Правда жизни // Правда. 1984. 7 апр.
169. Кац Б. А. Прошедшее в настоящем // МЖ. 1984. № 13.
170. Залыгин С. П. «Перезвоны» // Смена. 1985. № 23.
171. Тевосян А. Т. «По прочтении Шукшина» // Музыка России. М., 1988. Вып. 7.
172. Шукшин В. М. Брат мой. М., 1991.
173. Лихачев Д. С. Первые семьсот лет русской литературы // Изборник. М., 1969.
174. Шукшин В. М. Вопросы к самому себе. М., 1981.
175. Краюхин С. Самобытный талант // Известия. 1982. 31 янв.
176. Шукшин В. М. Я пришел дать вам волю. М., 1974.
177. Макаров А. Критик и писатель. М., 1974.
178. Тредиаковский В. К. Разговор между Чужестранным человеком и Российским об Орфографии старинной и новой. СПб., 1748.
179. Тевосян А. Т. Фольклорные и религиозные мотивы в «Перезвонах» В. Гаврилина // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. М., 1999. Вып. 9.
180. Иванов Вяч. Наш язык // Вехи: Из глубины. М., 1991.
181. Асафьев Б. В. От «опытов» к новым достижениям: По поводу музыкальных «реставраций» Кастальского // О хоровом искусстве. Л., 1980.
182. Аксаков И. Опыт синонимов. Публика-народ // Молва. 1859. Цит. по: Селезнев Ю. Глазами народа. М., 1986. С. 247.
183. Гаврилин В. Перезвоны. По прочтении В. Шукшина. Симфония-действие для солистов, большого хора, гобоя и ударных. Партитура. Л., 1985.
184. Сборник либретто для пластинок Акц. О-ва Граммофон: Оперы, романсы и песни и пр. М., 1910.
185. Гаврилин В. А. Услышать музыку в душе // Лит. газ. 1985. 24 апр.
186. Белов В. И. Вологодские бухтины старые и перестроечные. Вологда, 1997.
187. Астафьев В. П. Всему свой час. М., 1985.
188. Дементьев В. Исповедь земли. М., 1984.
189. Батурич Ю. Впервые — о К. Н. Батюшкове // Учительская газета. 1982. 29 апр.
190. Корнева О. «Сильней рассудка памяти печальной» // Театральная жизнь. 1982. № 17.

191. *Леднев Ю.* Грозовой круг жизни Константина Батюшкова // Красный Север. 1982. 7 апр.
192. *Горбачев И. О.* Вологда — город театральный // Красный Север. Вологда. 1982. 21 марта.
193. *Таблис М.* Народность таланта // Красный Север. 1983. 21 окт.
194. *Белинский А. А.* Старое танго // М., 1988.
195. *Белинский А. А.* Балет родился из вальса // СПб. ведомости. 1999. 14 сент.
196. *Чудаков А. П.* Мир Чехова. М., 1986.
197. *Львов-Анохин Б. А.* По законам хореографии и кино // МЖ. 1982. № 16.
198. *Васильев В. В.* Долг перед потомками // СК. 1984. 11 дек.
199. *Львов-Анохин Б. А.* «Дом у дороги» // Сов. балет. 1985. № 3.
200. *Васильев В. В.* По мотивам поэм Твардовского // Телевидение. Радиовещение. 1985. № 1.
201. *Гусев В. И.* Память и стиль. М., 1981.
202. *Кравченко И.* «Поединок» на балетной сцене: Фоторепортаж // Театральная жизнь. 1986. № 9.
203. *Аркина Н. Е.* Балет и литература. М., 1987.
204. *Бударин В.* Главное — не испортить... // Балет. 1992. № 4.
205. *Соболева Г. Г.* Русский романс. М., 1980.
206. *Коробов В.* Шукшин. Вещее слово... М., 1999.
207. Советские композиторы и музыковеды: Справочник: В 3 т. Т. 1. М., 1978.
208. *Успенский Г. И.* Разоренье // *Успенский Г. И.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. М., 1955.
209. *Немирович-Данченко В. И.* Рождение театра. М., 1989.
210. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978.
211. *Островский А. Н.* [Автобиографическая заметка] // А. Н. Островский о театре. 2-е изд. М.; Л., 1947.
212. А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966.
213. Музыкальный календарь // МЖ. 1989. № 13.
214. *Воскобойников В. М.* Народный композитор // Заботы наших дней. Л., 1986.
215. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
216. *Козинцев Г. М.* Собр. соч. Т. 5. Л., 1986.
217. *Сорокин П. А.* Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992.
218. *Блок А. А.* Записные книжки. М., 1965.
219. *Баневич С. П.* Душа, увы, не выстрадала счастья // СПб. ведомости. 1999. 14 сент.
220. *Семенова Е.* Музыка Гаврилина угрожает опасности официоза // Коммерсантъ. 1999. 5 окт.
221. *А. Т. [Тевосян А. Т.]* Звезда, крест и филармония с именем Валерия Гаврилина // РМГ. № 16. 2006. С. 5.
222. *Тевосян А. Т.* «Русская тетрадь» композитора Гаврилина // Древо. М., 2001. № 3.

БИБЛИОГРАФИЯ, НОТОГРАФИЯ, ДИСКОГРАФИЯ¹

БИБЛИОГРАФИЯ²

Сокращения:

Газ. — Газета; ВК — Вологодский комсомолец; ВЛ — Вечерний Ленинград; ВП — Вечерний Петербург; Комс. — Комсомольская; КС — Красный Север; Лен. — Ленинградский (-ая); ЛП — Ленинградская правда; Лит. — Литературный (-ая); МЖ — Музыкальная жизнь; Моск. — Московский (-ая); Муз. — Музыкальный (-ая, -ые); Рос. — Российский (-ая); РС — Русский Север; СК — Советская культура; Слушая сердцем... — Гаврилин В. А. Слушая сердцем... СПб.: Композитор, 2005; СМ — Советская музыка; Сов. — Советский (-ая); СПбВ — Санкт-Петербургские ведомости; СР — Советская Россия.

1. Сочинения В. А. Гаврилина

1966–1980

Хоровая музыка XX века // ВЛ. 1966. 21 апр. *Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 23–24.

Новатор песни. К 60-летию В. Соловьева-Седого // СМ. 1967. № 4. С. 16–19. *Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 25–32.

Путь музыки к слушателю // СМ. 1967. № 5. С. 4–6. *Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 33–39.

[Ответы на вопросы анкеты «Слово молодежи»] // СМ. 1968. № 1. С. 8–9. *Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 39–41.

¹ Библиография, нотография и дискография охватывает книги, статьи, интервью, ноты и диски, опубликованные или выпущенные до конца 2007 г. Описания большинства из них составлены при ознакомлении *de visu*. Этот основной корпус дополнен описаниями, полученными из библио-, ното- и дискографий, опубликованных в печати, в частности, в «Нотной летописи», или в Интернете. Иногда в таких описаниях отсутствуют отдельные сведения (например, место выпуска, название издательства или серии, номера страниц и т. п.), но редакторы-составители, стремясь к возможной полноте, решили включить эти описания. Конечно, даже в таком виде предлагаемый читателям первый опыт на полноту не претендует. Издательство и редакторы-составители с благодарностью примут все дополнения читателей, что облегчит задачу составления полных библио-, ното- и дискографии В. А. Гаврилина.

² В первый раздел включены книги, статьи и интервью Гаврилина. Второй раздел, «Литература о В. А. Гаврилине», содержит избранную библиографию — не включены статьи в энциклопедиях и справочниках, статьи, в которых Гаврилин только упоминается, заметки информационного характера. Перепечатки указаны при основной записи.

- Мой жанр — видимо, опера // Юность. 1968. № 5. С. 105–106. *Беседу вела Н. Васильева. Перепеч.: Слушая сердцем... С. 41–44.*
- Многим я обязан Вологодчине // ВК. 1968. 11 дек. *Беседу вел Б. Лапин. Перепеч.: Слушая сердцем... С. 44–46.*
- Заметки о восприятии музыки // Музыка — детям. Л.: Сов. композитор, 1970. С. 150–155. *Перепеч.: Слушая сердцем... С. 83–90.*
- [О Б. И. Тищенко] // Волков С. М. Молодые композиторы Ленинграда. Л.: Сов. композитор, 1971. С. 91.
- Говорят композиторы // ЛП. 1971. 24 апр.
- Жизнь поучительная и достойная // СМ. 1975. № 4. С. 93–94. *Памяти В. Н. Трамбичкого. Перепеч.: Слушая сердцем... С. 97–100.*
- О Г. В. Свиридове // СМ. 1977. № 11. С. 65–66. *Перепеч.: Книга о Свиридове. М.: Сов. композитор. 1983. С. 81–83; Москва. 1985. № 12. С. 179 (фрагменты); Рос. муз. газ. 1998. № 2. С. 25 (фрагмент); Роман-газ. XXI век. 1999. № 7. С. 23. Полный текст: Мой Свиридов // Слушая сердцем... С. 104–107.*
- Забытая русская «Метелица» // СР. 1979. 14 марта. *Перепеч.: Слушая сердцем... С. 107–111.*
- Огонь души // СР. 1979. 20 нояб. *Перепеч.: Слушая сердцем... С. 111–116.*
- Его оружие — музыка // ВЛ. 1980. 5 июня. *Перепеч.: СМ. 1980. № 9. С. 75; Полный текст: Музыка Свиридова в Ленинграде // Слушая сердцем... С. 120–124.*
- Открытие красоты // Комс. правда. 1980. 11 сент. *Перепеч.: Слушая сердцем... С. 124–128.*
- Противостояние // Смена. Л., 1980. 28 дек. *Монолог записан Т. Отюговой. Перепеч.: Слушая сердцем... С. 128–132.*

1981–1985

- От автора // Гаврилин В. А. Вторая немецкая тетрадь. Л.: Сов. композитор, 1981. С. 2.
- Он проложил свой путь в искусстве // В. Н. Салманов. Материалы. Исследования. Воспоминания. Л.: Сов. композитор, 1982. С. 209–212. *Перепеч.: Слушая сердцем... С. 139–142.*
- Все жанры хороши // Молот. Ростов-н/Д. 1982. 12 мая. *XVIII Донская музыкальная весна. Говорят участники фестиваля.*
- Талант — это любовь // Комсомолец Полтавщины. 1982. 15 мая. *Беседу вела З. Мироненко. На укр. яз. Перевод: Слушая сердцем... С. 142–144.*
- И звуки, и слова // Моск. комсомолец. 1982. 21 июня. *Беседу вела Т. Шохина. Перепеч.: Слушая сердцем... С. 144–149.*
- Мудрая гармония // СР. 1982. 7 сент. *Полный текст: Торжество мудрой гармонии // Слушая сердцем... С. 150–153.*
- [Письмо В. Блоку]: В ст.: Блок В. Из родника народного // Телевидение и радиовещание. М., 1982. № 10. С. 33.

- Счастливый дар // СР. 1982. Дек. Спец. вып., посвященный 60-летию образования СССР. Перепеч.: *Слушая сердцем...* С. 156–157.
- От автора // Гаврилин В. А. Земля. Партитура. Л., 1983. 2 с. обл.
- В каждой душе звучит музыка // СР. 1983. 26 янв. Перепеч. с сокр.: *Культура и жизнь*. 1983. № 7. С. 40–41; полный текст: *Слушая сердцем...* С. 157–167.
- Ведь песня людям так нужна // ВЛ. 1983. 26 фев. Заочный «круглый стол» с участием А. С. Бадхена, В. А. Гаврилина, Р. Паулса, И. А. Цветкова, В. Я. Шаинского.
- Музыку я любил еще в раннем детстве... // Кировец. Л., 1983. 5 мая. *Беседу вел А. Калачев, слесарь-сборщик Кировского завода*. Перепеч.: *Слушая сердцем...* С. 167–169.
- Встреча с музыкой // ВК. 1983. 2 ноября. *Беседу вела Н. С. Серова*. Перепеч.: *Слушая сердцем...* С. 169–174.
- [Предисловие] // Салманов В. Н. Романсы для голоса и фортепиано. Л.: Сов. композитор. 1984. С. 1. Перепеч.: *Слушая сердцем...* С. 174–176.
- Слушая сердцем // ВЛ. 1984. 7 апр. *Беседу вела Н. Корыхалова*. Перепеч.: *Слушая сердцем...* С. 183–184.
- Гаврилин В. А., Минин В. Н. Животворный источник // СК. 1984. 10 июля. *Диалог записан В. Колосовой; текст Гаврилина перепечатан: Слушая сердцем...* С. 185–188.
- Музыка — это люди // Лен. рабочий. 1984. 20 июля. *Беседу вел В. Нестеренко*. Перепеч.: *Слушая сердцем...* С. 188–193.
- Фольклор — музыка жизни // Клуб и художественная самодеятельность. 1984. № 18. С. 23–24. *Беседу вел Е. Билькис*. Перепеч.: *Слушая сердцем...* С. 193–198.
- Кланяюсь вам — военные люди // Красная Звезда. 1984. 21 сент. *Беседу вел В. Нестеренко*.
- Что за музыкой... // Лит. Россия. 1984. 2 нояб. *Беседу вел Л. Сидоровский*. Перепеч.: *Слушая сердцем...* С. 199–203.
- Вступительное слово // Михеева Л. В. Михаил Матвеев. Л.: Сов. композитор. 1985. С. 3–5. Перепеч.: *Слушая сердцем...* С. 207–210.
- [Об А. Ф. Ведерникове] // Александр Ведерников: Певец, артист, художник. М.: Музыка, 1985. С. 37–38. Перепеч.: *Слушая сердцем...* С. 206–207.
- Услышать музыку в душе // Лит. газ. 1985. 24 апр. *Монолог записала Г. Силина*. Перепеч.: *Слушая сердцем...* С. 210–211.
- Три времени года // СМ. 1985. № 12. С. 25–29. *Напечатано с купюрами*. Перепеч.: *Книга и искусство в СССР*. 1988. № 1/56. С. 67 (фрагменты). *Напечатано полностью с названием «Великий Георгий»: Слово*. 1990. № 12. С. 13–16, с авторским названием: *Годовой круг Свиридова // Музыкальный мир Георгия Свиридова*. М.: Сов. композитор, 1990. С. 32–39. Перепеч.: *Слушая сердцем...* С. 212–223.

- [Об И. П. Богачевой] // Савенков А. И музыка, и слово, и движение... Звезда. Л., 1985. № 12. С. 145. *Перепеч.: Слушая сердцем... С. 253–254.*
- [К 70-летию Г. В. Свиридова] // СК. 1985. 14 дек. В подборке высказываний деятелей культуры, названной «Музыка земная и звездная». *Перепеч.: Слушая сердцем... С. 223–224.*
- Призван веком: К 70-летию Г. В. Свиридова // СР. 1985. 15 дек. *Напечатано с купюрами. Перепечатано с названием: Высокое и чистое звучание // Смена. 1986. № 10. С. 15–18; Культура и жизнь. 1987. № 2. С. 15–17. Полный текст: Сын России, брат человечества // Слушая сердцем... С. 224–237.*
- «...Мир музыки Свиридова хочется назвать заповедным» // Москва. 1985. № 12. С. 7. *Перепеч.: Слушая сердцем... С. 251–253.*
- Что есть искусство, для чего оно? // Моск. новости. 1985. 15 дек. Вела беседу И. Гордон.

1986–1990

- Средняя специальная музыкальная школа при ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова // Л., 1986. С. 15. *Перепеч.: Слушая сердцем... С. 254–255.*
- Щедрость таланта // ЛП. 1986. 22 марта. *Перепеч.: Слушая сердцем... С. 288–289.*
- Яблоко из сорок пятого года // Лесная промышленность. 1986. 22 марта. *Беседу вел В. Нестеренко.*
- Валерий Гаврилин // Труд. 1986. 14 авг. *Беседу вел А. Гervаш. Перепеч.: Слушая сердцем... С. 289–291.*
- Истоки // Вологодские зори. М.: Современник, 1987. С. 375–379. *Перепеч.: Слушая сердцем... С. 292–296.*
- От песни — к песне // В. П. Соловьев-Седой: Воспоминания. Статьи. Материалы. Л.: Сов. композитор. 1987. С. 160–161. *Перепеч.: Слушая сердцем... С. 296–297.*
- Искусство светлых чувств // СР. 1987. 24 апр. *Перепеч.: Слушая сердцем... С. 297–301.*
- [Высказывания]: В ст.: Колосова В. Спасение // СК. 1989. 17 авг. *Перепеч.: Слушая сердцем... С. 313–316.*
- Видимо, притупился слух // СК. 1987. 27 авг. *Перепеч.: Слушая сердцем... С. 301.*
- Наедине с музыкой // ВК. 1989. 23 авг. *Подборка высказываний В. А. Гаврилина.*

1991–1995

- Я должен высказаться о России // Семья и школа. 1991. № 1. С. 39–41. *Беседу вел Е. Билькис. Перепеч.: Слушая сердцем... С. 319–328.*
- Песни души // Досье. Прилож. к Лит. газ. 1991, янв. *Полный текст: О песнях на Рождество // Слушая сердцем... С. 316–319.*

- «Если ты не будешь лучше всех, то из тебя ничего не выйдет» // Карьера. 1991. № 6. С. 1, 10, 13. *Беседу вела Л. Ухо. Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 331–340.
- Гаврилин В. А., Петров А. П. Памяти учителя // ВП. 1992. 16 мая. *Некролог С. Я. Вольфензона. Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 340.
- [О музыкальных передачах Ленинградского телевидения]: В ст.: Шевченко К. Парадоксы музыки // Смена. 1992. 25 авг.
- Свет — это люди // КС. 1993. 13 февр. *Беседу вела Н. С. Серова. Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 341–344.
- «И сегодня сочиняется великая музыка...» // Провинциальные ведомости. Вологда. 1993. Март. *Беседу вела Н. С. Серова.*
- «Дай Бог мне ошибиться...» // РС. 1993. 11 марта. *Беседу вела Н. Авдюшкина. Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 345–347.
- Памяти друга // Моск. журнал. 1993. № 11. С. 33–35. *Перепеч. под названием «Высокая душа»: Завтра. М., 1994, № 30. С. 8; Слушая сердцем...* С. 347–354.
- Предисловие // Шульгина А. А. Стихи на черный день. СПб., 1994. С. 5–6. *Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 354–355.
- Талантливое не может быть слишком часто // Смоленские новости. 1995. 16 апр. *Беседу вел С. Изотов. Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 355–357.

1996–2000

- «Я иду по светлому лучу...» // КС. 1996. 13 апр. *Перепеч. с авторским названием «Я иду в этом мире по светлому лучу»: Слушая сердцем...* С. 362–363.
- Великий Георгий // Искусство. Прилож. к газ. «Первое сентября». 1996, авг. *Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 372.
- Куда отчалила Русь? // Новый Петербург. 1997. 20 и 26 марта. *Беседу вел Ю. Погорельский. Перепеч.: Совершенно секретно. 2003. № 17. Слушая сердцем...* С. 373–383.
- Валерий Гаврилин // КС. 1997. 30 апр. *Беседу вела Н. С. Серова. Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 383–392.
- Памяти друга // КС. 1997. 28 мая. *Памяти В. Коротаева. Совместно с В. Максимовым и Н. Коняевым. Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 392–393.
- Наше оружие — наша музыка // Патриот. Вологда, 1998. № 2. С. 4. *Беседу вел Ю. Заранкин.*

- Увидев ноты, я стал их рисовать // Коммерсантъ. 1999. 3 февр. *Беседу вела 2 апр. 1996 г. Т. Шохина. Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 364–372.
- Пусть все забудется, любовь останется // Вологодская неделя. 1999. 6–13 февр. *Подборка высказываний В. А. Гаврилина.*

- Чтобы будущее не выстрелило в нас из пушки // Зеркало. Прилож. к газ. КС. 1999. 4 марта. *Беседу вела 14 марта 1996 г. Н. С. Серова. Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 357–362.
- Я жил в другом государстве // Моск. журнал. 1999. № 4. С. 2–6. *Беседу вела в 1994 г. Л. Баранова-Гонченко.*
- Даже тишина — музыка // Труд. 1999. 17 авг. *Беседа, публикацию подготовил С. Бирюков.*
- Самое главное — эффект братства // Сов. молодежь. Рига. 1999. 30 сент. *Перепеч.: Слушая сердцем...* С. 203–206.
- Моменты // Вологодские новости. 1999. 23–29 дек. *Подборка высказываний В. А. Гаврилина.*
- Кончен век богатырей // КС. 2000. 28 янв. *Сокращенный текст беседы о Г. В. Свиридове на Православном радио Санкт-Петербурга в 1998 г. Перепеч.: Русское самосознание. 2000. № 7. С. 131, 133–134. Полный текст: Слушая сердцем...* С. 393–398.
- О музыке и не только... // СПб.: Дума, 2001.
- Письмо Е. В. Копышевой // Валерий Гаврилин: Воспоминания современников. Вологда, 2001. С. 41.
- О музыке и не только... // Наш современник. 2002. № 1. С. 143–162. *Предисл. В. И. Белова. Фрагменты из книги.*
- О музыке и не только... СПб.: Композитор, 2003. Изд. 2-е, исправл. и дополн.
- О музыке и не только... // Пятницкий бульвар. Вологда, 2004. № 8. С. 10–11. *Фрагменты из книги.*
- Потребность в красоте: Из записей // Встреча: Культурно-просветительская работа. 2004. № 8. С. 34.
- Слушая сердцем...: Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор, 2005.
- Об оркестровке Д. Д. Шостаковича // Муз. академия. 2006. № 3. С. 29–30. *Перепеч. из: Слушая сердцем...* С. 16–20.

2. Литература о В. А. Гаврилине

1962–1965

- Белов Г. Г. Неиссякаемый источник // Муз. кадры. (Газ. Лен. гос. консерватории.) Л., 1962. 24 ноября.
- Сохор А. Н. Разговор о советском романсе // ВЛ. 1963. 2 февр.
- Ручьевская Е. А. Размышления после концерта // Муз. кадры. 1964. 4 ноября.
- Поляновский Г. Ленинградская музыкальная весна // ЛП. 1965. 27 апр.
- Земцовский И. И. Весна его музыки // Смена. 1965. 13 июня.
- Слонимский С. М. Новые имена — новые надежды // СМ. 1965. № 9. С. 18–19.
- Сохор А. Н. Две «тетради» В. Гаврилина // СМ. 1965. № 11. С. 21–26. *Перепеч.:*
- Сохор А. Н. Статьи о советской музыке. Л.: Музыка, 1974. С. 170–177.
- Земцовский И. И. Счастливого пути тебе, Валерий! // СК. 1965. 26 ноября.

1966–1970

- Бобровский В. Русская тетрадь // СК. 1966. 5 марта.
Советская музыка в Италии // СК. 1966. 12 мая.
Свиридов Г. В. Высокие идеалы современности // ВЛ. 1966. 15 окт.
Земцовский И. И. Русское в «Русской тетради» // СМ. 1966. № 12. С. 31–38.
Перепеч.: Земцовский И. И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской и советской музыке Л.: Сов. композитор, 1978. С. 102–117.
Поляновский Г. Весенние концерты // ЛП. 1967. 29 апр.
Тимохин В. ...В исполнении Раисы Бобриневой // МЖ. 1967. № 15. С. 2.
Постановление Совета министров РСФСР о присуждении Государственных премий РСФСР 1967 года // СК. 1967. 29 дек.
Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной советской музыке. Вопросы жанра, принципов драматургии. Дисс. ... канд. искусствовед. 1968.
Бялик М. Г. «Русская тетрадь» Валерия Гаврилина // МЖ. 1968. № 1. С. 7–8.
Лагина Н. Музыка, фольклор, сатира // Комсомолец Узбекистана. Ташкент. 1968. 6 апр. Перепеч.: Ленинская смена. Горький. 1968. 3 июля.
Гибалин Б. Вечный родник // СК. 1968. 9 апр. Беседу вела О. Владимирова.
Силаков А. Музыка, известная миру // КС. 1968. 26 мая.
[Аринин В. И.] «Музыкальный Есенин» из Кадникова // ВК. 1968. 29 окт.
Паласио К. Я за советскую музыку // СМ. 1969. № 1. С. 127.
Новая работа Гаврилина // ВК. 1969. 4 июля.
Кочнев Ю. «Русской тетради» аплодирует Париж // Сов. молодежь. Рига, 1969. 5 окт.
Баневич С. П. [О В. А. Гаврилине] // Волков С. М. Молодые композиторы Ленинграда. Л.: Сов. композитор, 1971. С. 82–83.
Волков С. М. Валерий Гаврилин // Волков С. М. Молодые композиторы Ленинграда. Л.: Сов. композитор, 1971. С. 70–82.
Шостакович Д. Д. Достойная смена // Волков С. М. Молодые композиторы Ленинграда. Л.: Сов. композитор, 1971. С. 17. Перепеч.: Книжное обозрение. М., 1972. 25 февр.
Кириллов Ю. Праздник музыки // КС. 1970. 20 ноября.

1971–1975

- Сергеева Н. С. Фестиваль завершен // СК. 1971. 29 апр.
Силина Г. Разлилась Волга широко... // Аврора. Л., 1971. № 9. С. 69–71.
Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М.: Сов. композитор, 1972. С. 199–201, 212, 214.
Рахманова М. О фольклорном направлении в современной музыке // СМ. 1972. № 1. С. 10–11.
Бялик М. Г. Концертное обозрение // ВЛ. 1972. 22 марта.

Бялик М. Г. Еще раз о песне // СМ. 1972. № 11. С. 56.

Ручьевская Е. А. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина, Л. Пригожина) // Поэзия и музыка. М.: Музыка, 1973. С. 137–185.

Сохор А. Н. В союзе с поэтическим словом // Сохор А. Н. Статьи о советской музыке. Л.: Музыка. 1974. С. 137.

Таршиш Н. Музыка спектакля // Театр. 1974. № 1. С. 50–51.

Комиссаржевский В. Оглянись и посмотри вперед // Театр. 1974. № 4. С. 20–21.

Аронов А. Фортепианное творчество ленинградских композиторов для детей и юношества // Музыка — детям. Вып. 2. Л.: Музыка, 1975. С. 117, 118.

Вольфензон С. Я. Музыкальное образование // Музыка — детям. Вып. 2. Л.: Музыка, 1975. С. 108, 112.

Мейлих Е. Жанр, достойный возрождения // Музыка — детям. Вып. 2. Л.: Музыка, 1975. С. 128, 131.

Джани-Заде В. На авторских концертах Э. Бальсиса и В. Гаврилина // СМ. 1975. № 7. С. 32–33.

1976–1980

Корогодский З. Я. По закону драмы // Музыка в драматическом театре. Л.: Музыка, 1976. С. 34–39.

Таршиш Н. Музыка роли // Музыка в драматическом театре. Л.: Музыка, 1976. С. 67.

Тихая С. М. По страницам одной радиопередачи // Музыка — детям. М.: Музыка, 1976. Вып. 3. С. 53–55.

Свиридов Г. В. [Беседа] // Неделя. Прилож. к газ. «Известия». М., 1976. № 10. Заголовок: «Георгий Свиридов»; беседу вела М. Кавицкая.

Белоненко А. С. Роман в песнях // Смена. 1976. 16 марта.

Сохор А. Н. Подводя итоги // ЛП. 1976. 20 апр.

Катанова С. В. В традициях народного искусства // ВЛ. 1976. 16 дек.

Гольденштейн М. Л. Нас сдружила музыка. Л.: Сов. композитор, 1977. С. 61–62.

Сохор А. Н. Некоторые идейно-эстетические проблемы советской музыки 70-х годов // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л.: Музыка, 1977. С. 10–12.

Тимохин В. Зара Долуханова. М.: Музыка, 1977. С. 14, 24.

Шевляков Е. Современные проблемы русского лирического романса // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л.: Музыка, 1977. С. 155, 156, 158–160, 162–168.

Земцовский И. И. Фольклор и композитор сегодня // СМ. 1977. № 1. С. 34–35. Перепечат.: Земцовский И. И. Фольклор и композитор. С. 26–28.

Сохор А. Н. Певец добрых чувств // СК. 1977. 29 марта.

Кадлец М. М., Таурова С. Э. Истоки — в народном творчестве // ВЛ. 1977. 31 окт. Включены высказывания В. А. Гаврилина.

- Алянский Ю. Л. Ветер от плащей. М.: Искусство, 1978. С. 171–185.
- Генина Л. «Я гляжу ей вслед...» (полемические заметки) // Музыка и критика: контакты — контрасты. М.: Сов. композитор, 1978. С. 218–219.
- Таршис Н. Музыка спектакля // Л.: Искусство, 1978. С. 84–86, 108–109.
- Белоненко А. С. О настоящем и былом // ЛП. 1978. 28 янв.
- Аринин В. И. Это — настоящий подарок // КС. 1978. 9 апр.
- Белоненко А. С. На авторских концертах Б. Чайковского, В. Гаврилина // СМ. 1978. № 12. С. 38–41.
- Иванова Л. Жанр частушки в вокальных циклах В. Гаврилина и С. Слонимского // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов. Л.: ЛГИТ-МиК, 1979. С. 119–136.
- Райскин И. От замысла к премьере // ВЛ. 1979. 19 янв.
- Почетное звание // ЛП. 1979. 27 мая.
- Глезер Р. Весна юбилейная // СМ. 1979. № 9. С. 28.
- Васина-Гроссман В. А. Мастера советского романса. М.: Музыка, 1980. Изд. 2-е. С. 290–305.
- Ручьевская Е. А. Мелодия сквозь призму жанра // Критика и музыковедение. Л.: Музыка, 1980. Вып. 2. С. 51–52.
- Смирнова Н. И. Мастера советской песни. М.: Знание, 1980. Серия «Искусство», № 10. С. 34, 40.
- Самсонова С. Выразить в звуке // Правда. 1980. 12 янв.
- Аринин В. И. Новые произведения Валерия Гаврилина // КС. 1980. 10 февр.
- Данилов Н. С музыкой Гаврилина // ВК. 1980. 4 апр.
- Гордон И. Звучи, песня // Смена. 1980. 11 апр.
- Воронин В. Большой успех // СК. 1980. 13 июня.
- Кислова Н. И снова о песне // СК. 1980. 24 июня.
- О присуждении премий Ленинского комсомола 1980 года в области литературы, искусства, журналистики и архитектуры // Комс. правда. 1980. 29 окт.
- Ульянов М. А. Открытие // Комс. правда. 1980. 16 ноября.
- Крейнина Ю. На авторских концертах // СМ. 1980. № 12. С. 56.

1981–1985

- Леман А. Замечательный педагог // Орест Евлахов. Композитор и педагог. Статьи, материалы, воспоминания. Л.: Сов. композитор, 1981. С. 59, 61.
- Смелянский А. Наши собеседники. М.: Искусство, 1981. С. 98–102, 110–112.
- Эфиров Ю. Музыкальный фильм о нашем земляке // КС. 1981. 9 янв.
- Соркина М. Авторский вечер Валерия Гаврилина // Сов. Латвия. 1981. 10 янв.
- Богатырёва Е. Музыка Гаврилина // СР. 1981. 14 янв.
- Маршакова Т. В музыке — все, что видел и знал // Комс. правда. 1981. 17 янв.
- Немилова А. В начале была песня // Дружба. М.; София, 1981. № 2. С. 149–152.
- Вартанов А. Многообразие поиска // СМ. 1981. № 6. С. 50–55.

- Арнаутова О. О творческом содружестве // СМ. 1981. № 9. С. 69–70.
- Соркина М. На авторском концерте В. Гаврилина [в Риге] // СМ. 1981. № 10. С. 44–45.
- Васильев В. В. И вечный поиск // Л.: Смена, 1981. 15 ноября. *Беседу вел В. Санков.*
- Корыхалова Н. П. Авторский вечер // ЛП. 1981. 18 дек.
- Матитуте Е. А. Советская массовая песня 70–80-х годов. М.: Знание, 1982. С. 98–99.
- Яковенко С. Б. Театр одного певца. М.: Знание, 1982. Сер. «Искусство». Вып. 6. С. 45, 51–52.
- Шульгина А. А. Не позволяй душе лениться // СК. 1982. 26 янв.
- Краюхин С. Самобытный талант // Известия. Моск. вып. 1982. 31 янв.
- Белинский А. А. Ищите в титрах имя! // Комс. правда. 1982. 13 мая. *Беседу вела Т. Мартынова.*
- Лордкипанидзе Н. Цена личной ответственности // СК. 1982. 25 июня.
- Корнеева О. «Сильней рассудка памяти печальной...» // Театральная жизнь. 1982. № 17. С. 22–23.
- Луцкая Е. По-чеховски // Театральная жизнь. 1982. № 17. С. 25–26.
- Шостакович Д. Д. Письмо М. С. Шагинян от 3.12.1968 // Шагинян М. С. 50 писем Д. Д. Шостаковича. Новый мир. 1982. № 12. С. 146.
- Свиридов Г. С. Музыка революции // Известия. 1982. 2 дек. *Вел беседу А. Иванов.*
- Галушко М. Дар человечности // Панорама. М.: Молодая гвардия, 1983. С. 32–47.
- Иванова Л. Решение проблемы народности в произведениях советских композиторов на фольклорные тексты 60–70 годов // Современные проблемы советской музыки. Л.: Сов. композитор, 1983. С. 189, 138–139, 143.
- Крылова А. Советский камерный вокальный цикл 70-х — начала 80-х годов: К проблеме эволюции жанра. Автореферат дисс. ... канд. искусствовед. Вильнюс, 1983.
- Музыка, которая не могла не родиться // Творить, дерзать молодым! Л.: Лениздат, 1983. С. 160–162.
- Рабинянц Н. А. Трагический конфликт и нравственное содержание // Проблемы идейности и художественности театра 1970-х годов. Л., 1983. С. 45–50.
- Севук Р. Образная, задушевная, озорная // Знамя труда. Резекне, 1983. 6 мая.
- Сидоровский Л. «Белокурый парень живет, не старится...» // Смена. 1983. 8 мая.
- Севук Р. Музыка, звучащая в душе // Сов. Вента. Вентспилс, 1983. 11 мая.
- Севук Р. Наш гость — композитор // Красное знамя. Даугавпилс, 1983. 14 мая.
- Друбчевская Г. Всегда — воплощение мысли // СМ. 1983. № 6. С. 70–71.
- Рапиня Э. Музыкальные маршруты // Голос Риги. 1983. 2 июня. *Беседу вел В. Сметанников.*
- Меликян Р. В гостях — ленинградский композитор // Голос Риги. 1983. 3 июня.

- Айзен А. «О самых сложных вещах можно говорить просто и ясно» // Литература и искусство. Рига, 1983. 24 июня.
- Хараджян Р. И. Авторский вечер Валерия Гаврилина // КС. 1983. 9 окт.
- Таблис М. Народность таланта // КС. 1983. 21 окт.
- Грум-Гржимайло Т. Н. Перезвоны судеб // СР. 1983. 23 ноября.
- Белова О. В. Валерий Гаврилин // Композиторы Российской Федерации. М.: Сов. композитор. 1984. Вып. 3. С. 3–38.
- Краюхин С. На основе русской песни // Известия. 1984. 17 янв.
- Белякова-Казанская Л. Перезвоны // ВЛ. 1984. 31 янв.
- Новое произведение В. Гаврилина // КС. 1984. 11 февр.
- Золотов А. А. Живая красота. // СК. 1984. 14 февр.
- Белов Г. Г. Перезвоны времен. // СР. 1984. 17 февр.
- Тевосян А. Т. Московский камерный // Веч. Москва. 1984. 17 февр.
- Минин В. Н. Звучит хор // СК. 1984. 3 апр.
- Белоненко А. С. Правда жизни // Правда. 1984. 7 апр.
- Отюгова Т. От любви теплее белый свет... // Смена. 1984. 11 апр.
- Бялик М. Г. Московский камерный // ЛП. 1984. 17 апр.
- Гальперин Л. Перезвоны // Кругозор. 1984. № 5. С. 10–11.
- Минин В. Н. Живой разговор со слушателем // МЖ. 1984. № 11. С. 4.
- Кац Б. Прошедшее в настоящем: Из впечатлений от XX Ленинградской музыкальной весны // МЖ 1984. № 13. С. 2–3.
- Музыкант. Концертное обозрение: 1984, февраль — март. // СМ. 1984. № 7. С. 85–88.
- Отюгова Т. Я в музыке живу // Смена. 1984. 12 июля.
- Савенков А. Телебалет о Тёркине // СР. 1984. 30 авг.
- Фетисова Е. Поэзия А. Твардовского в балете // Моск. новости. 1984. 18 ноября.
- Матяш И. Премьера «Перезвонов» // Сов. Белоруссия. 1984. 30 ноября.
- Петриченко О. В гармонии слова и звука // Огонек. 1984. № 51. С. 17.
- Белинский А. А. В жанре телебалета // ВЛ. 1984. 26 дек.
- Лауреаты России // ЛП. 1984. 28 дек.
- Алянский Ю. Л. Ленинградские легенды // Л.: Лениздат, 1985. С. 20–22.
- Бялик М. Г. Тема войны в современной советской песне // Музыка в борьбе с фашизмом. М.: СК, 1985. С. 62–64.
- Сидоровский Л. «И только потому мы победили» // Л.: Сов. композитор, 1985. С. 77–82.
- Шереметьевская Н. Е. Танец на эстраде // М.: Искусство, 1985. С. 385–387.
- Данько Л. Г. Двадцать вёсен // СМ. 1985. № 1. С. 29–30.
- Бялик М. Г. Оперы ленинградцев в Московском камерном // МЖ. 1985. № 6. С. 6.
- Львов-Анохин Б. А. «Дом у дороги» // Сов. балет. 1985. № 3. С. 5–7.
- Аронов А. Элегия и трагедия // Моск. комсомолец. 1985. 3 марта.
- Белоненко А. С. Подслушано у жизни // СК. 1985. 20 марта.
- Почетные звания // СР. 1985. 3 апр.

- Колпакова И. Открывая таланты // ВЛ. 1985. 5 апр.
- Белоненко А. С. В. Гаврилин. «Перезвоны» // Комсомолец. Ростов-на/Д. 1985. 6 апр.
- Минин В. Н. Возрождение // Горьковский рабочий. 1985. 12 апр. *Беседу вел С. Чуюнов.*
- Золотов А. А. Музыка одухотворенного времени // Дружба народов. 1985. № 5. С. 207–208. *Перепеч. под названием «Гаврилинские перезвоны» в кн.: Золотов А. А. Листопад, или В минуты музыки. М.: Современник, 1989. С. 187–199.*
- Белов В. И. Из народных глубин // КС. 1985. 10 мая. *Перепеч.: Белов В. И. Раздумья на родине. М.: Современник. 1986. С. 187–190.*
- От комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР // СК. 1985. 16 мая.
- Ведерников А. Ф. У наших песен русские начала // Правда. 1985. 20 мая. *Беседу вела Т. Маршакова.*
- Митрофанов В. Хоровые краски Латвии // Удмуртская правда. 1985. 22 мая.
- Чёрная Г. Песне — сценическое прочтение // СМ. 1985. № 7. С. 43–44.
- Белоненко А. С. Подслушано у жизни // СК. 1985. 20 июля.
- Горчакова Э. Музыка навсегда // СР. 1985. 14 авг.
- Шульгина А. А. Не вымыслом единым // ВЛ. 1985. 26 авг.
- Ганичев В. «Перезвоны» // Москва. 1985. № 9. С. 180–182.
- Белинский А. А. Моя прекрасная леди // Нева. 1985. № 10. С. 169–174.
- Золотов А. А. Валерий Гаврилин // Советский Союз. 1985. № 10. С. 21.
- Герваш А. Во имя мирного неба // Труд. 1985. 2 окт.
- Сливкина Т. Звучит музыка Гаврилина // Кузбасс. 1985, 29 ноября.
- Залыгин С. П. Перезвоны // Смена. 1985. № 23. С. 23.
- Лауреаты Государственных премий СССР 1985 года // СМ. 1985. № 12. С. 61.
- Денисова Л. Пели сестры «Вечерок» // Комсомолец Кузбасса. 1985. 5 дек.
- Жук В. Корни народные // Кузбасс. 1985. 6 дек.

1986–1990

- Васильев В. В. Безграничные горизонты ТВ // Наш друг — телевидение. Вып. 4. М.: Искусство, 1986. С. 99–100, 115.
- Воскобойников В. Народный композитор // Заботы наших дней. Л.: Лениздат, 1986. С. 147–164.
- Галушко М. «Анюта», или Рождение музыки из чеховской поэмы // Музыка России. М.: Сов. композитор, 1986. Вып. 6. С. 85–99.
- Свиридов Г. В. О В. А. Гаврилине // Отблески. М.: Молодая гвардия, 1986. Вып. 5. С. 37.
- Бузина О. Судьба женщины // КС. 1986. 9 февр. *Беседу вела Н. С. Серова.*
- Шервуд О. Брависсимо! // ВЛ. 1986. 10 февр.
- Деген А. «Кто с вами день побыть успеет...» // Смена. 1986. 12 марта.
- Черных А. Поединок // Лит. газ. 1986. 26 марта.

- Алянский Ю. Л. Как поделиться восхищением // Звезда. 1986. № 4. С. 172–177.
- Белова Е. Осваивая новый жанр // СМ. 1986. № 4. С. 71–74 .
- Аркина Н. Жизнь и смерть подпоручика Ромашова // ВЛ. 1986. 15 апр.
- Кравченко И. «Поединок» на балетной сцене // Театральная жизнь. 1986. № 9. С. 32–33.
- Ленинградский концертный зал: Творческие встречи: Валерий Гаврилин // ВЛ. 1986. 6 мая.
- Белова О. В. Камерные вечера Валерия Гаврилина // ВЛ. 1986. 14 мая.
- Львов-Анохин Б. Подвластно танцу всё // Известия. 1986. 8 июня.
- Россия в музыке Валерия Гаврилина // ВК. 1986. 20 июня.
- Воскобойников В. Перезвоны судьбы // Нева. 1986. № 7. С. 169–176.
- Роднянская И. Боль разрыва // Лит. газ. 1986. 6 авг.
- Петров А. П. Высокое право называться композитором // Сов. Литва. 1986. 7 авг. Беседу вела Ф. Фахми.
- Грум-Гржимайло Т. Н. Россия в музыке Валерия Гаврилина // Комсомолец. Ростов. 1986. 26 авг.
- Амлинский А., Утехин Б., Хорошилова Т. Берегите музыку в себе // Комс. правда. 1986. 18 окт.
- Тевосян А. Т. Хоровая симфония-действие «Перезвоны» // Мелодия. 1987. № 1. С. 14–16.
- Воскресенская Е. На сцене — герои Чехова // Сов. Латвия. 1987. 30 янв.
- Михайлова В. [Об авторском вечере В. А. Гаврилина] // СК. 1987. 3 февр.
- Аркина Н. Е. Балет и литература. М.: Знание, 1987. Серия «Искусство». Вып. 4. С. 30–34.
- Широковский Ю. В реке забвенья не потопит! // ВК. 1987. 29 мая.
- Кац Б. Я., Нестерова Н. Дерзость от первого лица // СМ. 1987. № 6. С. 29, 33.
- Серова Н. С. Добраться до каждой души // КС. 1987. 11 сент.
- Время решать главные задачи: Говорят музыканты города Ленина // СМ. 1987. № 10. С. 22, 31, 39, 45, 46, 49.
- Хренников Т. Н. Берегите музыку в себе // Комс. правда. 1987. 18 окт.
- Овсянникова Т. Скоморох смеется // ВЛ. 1987. 27 окт.
- Бейре Л., Янсонс В. Продолжается миг волшебства // Ригас баллс. 1987. 22 дек. Беседу вел В. Авотс.
- Буров Б. Чехов языком пластики // Челябинский рабочий. 1987. 23 дек.
- Белинский А. Старое танго: Заметки телевизионного практика // М.: Искусство, 1988. С. 148–152, 154–163.
- Тевосян А. Т. По прочтении Шукшина // Музыка России. М.: Сов. композитор, 1988. Вып. 7. С. 238–255.
- Беловы О. В. и Г. Г. Хоровая симфония-действие «Перезвоны» // СМ. 1988. № 1. С. 24–28.
- Кириллов Б. Авторский вечер композитора Валерия Гаврилина // Новгородская правда. 1988. 24 февр.

- «Анюта» в Париже // Сов. Латвия. 1988. 5 апр.
- Серова Н. С. Жила-была мечта // КС. 1988. 14 мая.
- Серова Н. С. «Времена года» Гаврилина прозвучали в Вологде // КС. 1988. 14 мая.
- Тактакишвили О. В. Цель — возрождение духовности // СК. 1988. 12 июля.
- Рожновская И. «Валерий Гаврилин... Пишу свою музыку» // 7 дней. Л., 1988. 1–7 окт.
- Белова О. В. Этот необычайный музыкальный мир Гаврилина // МЖ. 1988. № 23. С. 10–12.
- Ведерников А. Чтоб душа не оскудела. М.: Сов. Россия, 1989. С. 85–87.
- Коростылёв В. Н. Открытое письмо после премьеры // Владимир Федосеев: Сб. статей и материалов. М.: Музыка, 1989. С. 174.
- Новиков Н. У истоков великой музыки. Л.: Лениздат, 1989. С. 139.
- Петрушанская Р. Верность себе, верность призванию // Советские композиторы — лауреаты премии Ленинского комсомола. М.: Сов. композитор, 1989. С. 163–184.
- Белов В. И. Из народных глубин // КС. 1989. 10 мая.
- Колосова В. Спасение // СК. 1989. 17 авг. Включены высказывания В. А. Гаврилина.
- Воронцова С. Обращено к человеку // ЛП. 1989. 17 авг.
- Лучи его музыки (В. Е. Баснер, И. П. Богачева, А. А. Шульгина, С. П. Баневич) // ВЛ. 1989. 17 авг. Записала Е. Годунова.
- Тихая С. М. На всем понятном языке // Лен. рабочий. 1989. 18 авг.
- Сергеева Н. С. В. Гаврилин в кино // ВК. 1989. 23 авг.
- Слово о композиторе / В. Мальченко, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов, В. Н. Минин, Э. А. Хиль, М. А. Ульянов // ВК. 1989. 23 авг. Подборку подготовила Н. С. Серова.
- Серова Н. С. Чудо таланта неслучайного // Маяк. 1989. 2 сент.
- Кунафин Р. Сократили «Молитву» // СК. 1989. 7 сент.
- Андреева Т. Поэзия А. Твардовского в музыке // Рабочий путь. Смоленск. 1989. 20 окт.
- Грег Дж. Восторг слушателей // СМ. 1989. № 12. С. 114.
- Арнаутова О. Заметки о музыке в спектаклях БДТ // Музыкальный театр: События. Проблемы. М.: Музыка, 1990. С. 175–176.
- Морозова В. Дар человечности // Индустриальное Запорожье. 1990. 31 марта.
- Гиневич Т. Островский на балетной сцене // Вечерний Новосибирск. 1990. 29 апр.
- Губская И. Очаровательные глазки // Черноморская здравница. Сочи, 1990. 26 июля.
- Заворотчева Л. В воскресенье праздник — будут «Перезвоны» // Сов. женщина. 1990. № 8. С. 45–46.
- Гачев Г. Разум восхищенный // Коммунист. 1990. № 10. С. 83.

1991–1995

- Белова Е. Ракурсы танца // М.: Искусство, 1991. С. 91–93, 109–112.
- Никитина Л. Советская музыка: История и современность. М.: Музыка, 1991. С. 165–166, 230.
- Огнева Э. Вечер с Валерием Гаврилиным // Речь. Череповец, 1991. 21 февр.
- Беседин П. Русский вечер. Звучала музыка Валерия Гаврилина // СР. 1992. 14 ноября.
- Бударин В. Главное — не испортить... Балет «Женитьба Бальзамина» В. Гаврилина в Чувашском музыкальном театре // Балет. 1992. № 4. С. 20–21.
- Окунева И. Встречи с земляком // Вологодские новости. 1993. 23 февр.
- Серова Н. С. Русский путь. Воздвижение // КС. 1993. 21 авг.
- Белинский А. А. «Провинциальный бенефис» // Кадр. СПб., 1993. № 7–8.
- Глушкова Т. Вечера русской музыки // Завтра. 1994. № 23.
- Данилов Н. Музыкальный Есенин // Сокольская правда. 1994. 14 авг.
- Бекедин П. Перезвоны земли // СР. 1994. 18 авг.
- Серова Н. С. Валерий Гаврилин // КС. 1994. 18 авг.
- Белинский А. А. Соловей // Лит. газ. 1994. 12 сент.; Перепеч.: Белинский А. А. Рукописи не горят. СПб.: Стройиздат, 2001. С. 65–70.
- Кологривов Л. Валерий Гаврилин — жизнедостоинная гордость России! // Голос Череповца. 1994. 14 дек.
- Курбатов В. Я. Оглохшие снимки // Русская провинция. Псков, 1995. № 4. С. 85–87.
- Премии мэра // СПбВ. 1995. 1 июня.
- Таривердиев М. Л. Страшно, что музыка так проста // Общая газ. М., 1995. 7–13 сент. Беседу вел И. Туманян.
- Гладкова О. Жестокий романс с печальным концом // Смена. 1995. 16 ноября.

1996–2000

- Белинский А. А. Записки старого сплетника // СПб.: Библиополис, 1996. С. 283–287.
- Ручьевская Е. А. Валерий Гаврилин: Авторский вечер // От авангарда до наших дней. СПб., 1996. С. 13–14.
- Яковенко С. Б. Волшебная Зара Долуханова // М.: Композитор, 1996. С. 97, 118–126, 132, 262–263.
- Серова Н. С. Триумф Валерия Гаврилина // КС. 1996. 23 марта.
- Чернушенко В. А. «Я человек русский, и самые большие ценности для меня здесь» // КС. 1996. 23 марта. Беседу вела Н. С. Серова.
- Богачева И. П. «Счастливый человек — это я!» // Зеркало. Прилож. к газ. КС. 1996. 23 мая. Беседу вела Н. С. Серова.
- Серова Н. С. Валерий Гаврилин // КС. 1996. 31 авг.
- Данько Л. Г. Академический и народный // СПбВ. 1997. 21 янв.

- Батаен Н. Шел бесконечный дождь // Экран и сцена. 1997. № 7. С. 2.
- Оганян Р. А. Валерий Гаврилин в Вологде // Вологодская неделя. 1997. 3 апр. *Беседу вела Н. Федорова.*
- Федорова Н. Праздник человеческого общения // Вологодская неделя. 1997. 10 апр.
- Бонфельд М. Ш. Вечерние перезвоны Гаврилина // КС. 1997. 11 апр.
- Тарасова М. Вечера Валерия Гаврилина // РС. 1997. 15 апр.
- Серова Н. С. Валерий Гаврилин // КС. 1997. 30 апр.
- Раабен Л. Н. В. Гаврилин // Раабен Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–1980-х годов. СПб.: Бланка; Бояныч, 1998. С. 62–71.
- Светланова Н. Монолог // Рос. муз. газ. СПб., 1998. № 3. С. 43.
- Бройдо Ю. Большой вальс // ВП. 1998. 23 мая.
- Джилкибаев Э. Мера самого совершенного // Казахстанская правда. 1998. 26 июня.
- Хохрякова С. Зачем сюда бог Чацкого принес! // Экран и сцена. М., 1998. № 38. Сентябрь — октябрь.
- Меньшиков О. Это «Горе от ума» для меня — сплошное счастье // Невское время. 1998. 14 окт. *Беседу вела Т. Позняк.*
- Буракова Р. Ю. Художественный мир фортепианных миниатюр Валерия Гаврилина // Музыка российских композиторов XX века в контексте культуры: Тезисы Всеросс. научн. конф. Астрахань: Изд-во Астраханской консерватории, 1999. С. 56–57.
- Бялик М. Г. Валерий Гаврилин // Фестиваль музыки, посвященный 60-летию со дня рождения композитора Валерия Гаврилина. СПб., 1999. С. 3–5.
- Тевосян А. Т. Фольклорные и религиозные мотивы в «Перезвонах» В. Гаврилина // Фольклор и художественная культура: История и современность. М.: Гос. респ. центр русского фольклора, 1999. Вып. 9 (Серия: Сохранение и возрождение фольклорных традиций). С. 111–126.
- Бялик М. Г. Памяти Валерия Гаврилина // Невское время. 1999. 29 янв.
- Белов Ю. П. Слово о Валерии Гаврилине // СР. 1999. 30 янв. *Перепеч.: Лен. вестник. 1999. 5 февр.*
- Ведерников А., Крупин В. и др. Уходят великие // Парламентская газ. 1999. 30 янв.
- Курбатов В. Я. Валерий Гаврилин. К портрету большого композитора // Новая Россия. 1999. № 2. С. 140–143.
- Манулкина О. Русская тетрадь закрыта // Коммерсантъ. 1999. СПб. вып. 2 февр. [Подборка высказываний о В. А. Гаврилине] // Коммерсантъ. 1999. СПб. вып. 2 февр. *Высказывания С. П. Баневича, А. Г. Шнитке, А. А. Белинского, Э. А. Хуля, А. П. Петрова.*
- Позгалёв В. Е. Потрясен сообщением о скоропостижной смерти великого русского композитора Валерия Гаврилина. Нашего земляка // КС. 1999. 2 февр.
- Серова Н. С. Когда больно... // КС. 1999. 2 февр.

- Аринин В. И. Мелодия вечности // РС. 1999. 3 февр.
- Погорельский Ю. Валерий Гаврилин. Гений русской музыки // Новый Петербург. 1999. 4 февр.
- Лучший запевала большого человеческого хора: Яковлев В. А. и др. Валерий Александрович Гаврилин. Позгалёв В. Е. Великий земляк. Леденёв Р. С. Перезвоны навсегда // Культура. 1999. 4–10 февр.
- Пусть все забудется, любовь останется // Вологодская неделя. 1999. 6–13 февр. Подборка высказываний В. А. Гаврилина и о нем. Подготовила Н. С. Серова.
- В память о композиторе // Благовестник. Вологодская епархиальная газ. 1999. № 1–3.
- Бекедин П. «Наш милый, скромный гений» // СР. 1999. 2 марта.
- Смирнова О. В. Какой ты в жизни след оставишь? // Маяк. 1999. 6 марта.
- Заранкин Ю. Он кончил песню в трудный год... // Правда. 1999. 12–15 марта.
- Генина Л. Все позабудется — любовь останется // Муз. академия. 1999. № 4. С. 84–87. Перепеч.: Vestnik. Baltimor. 2002, № 29. 14 февр. С. 38–39.
- Хараджанян Р. И. Молчание в Летнем саду // Сов. молодежь. Рига, 1999. 1 апр.
- Бялик М. Г. Фортепианные ансамбли: резонанс звуков и сердец // Невское время. 1999. 7 апр.
- Петров А. П. Гаврилинская исповедальность // Труд. 1999. 13 апр.
- Сопина Т. Любовь запомнится — добром вспомнянется... // Вологодские новости. 1999. 29 апр. — 5 мая.
- «России вечной» «Перезвоны»... // Дворцовый округ. СПб., 1999. № 4. С. 7. Включена беседа с Г. А. Ефимовой.
- Белинский А. А. Памяти Валерия Гаврилина // Петербургский театральный журнал. 1999. № 18–19. С. 160.
- Кинкулькина Н. А музыка звучит // Нева. 1999. № 7. С. 234–237.
- Томашевская Т. Д. Детство композитора Валерия Гаврилина // Роман-газ: XXI век. 1999. № 7. С. 118–122.
- Маршкова Т. Любовь останется // Парламентская газ. 1999. 13 авг.
- Алянский Ю. Л. Дайте музыку, скорее музыку! // Известия. СПб., 1999. 14 авг.
- Белов Ю. П. Русские до боли «Перезвоны» // СР. 1999. 17 авг.
- Бройдо Ю. Нежность // ВП. 1999. 17 авг.
- Кудрявцев В. В., Трайнин Л. И. Глубокоуважаемый Вячеслав Евгеньевич // КС. 1999. 17 авг. Открытое письмо губернатору Вологодской области В. Е. Позгалеву.
- Аринин В. И. В. Гаврилин // РС. 1999. 18 авг. С. 6–7.
- Бялик М. Г. Фестиваль памяти мастера // Невское время. 1999. 18 авг.
- Гладкова О. Чужой среди своих // Смена. Л., 1999. 21 авг.
- Цилкин Д. Звезда высокая взошла // Час пик. 1999. 8 сент.
- Баневич С. П. «Душа, увы, не выстрадает счастья» // СПбВ. 1999. 14 сент. Беседу вела Е. Холшевникова.

- Тевосян А. А. Плач по Валерию Гаврилину // Рос. муз. газ. 1999. № 10. Октябрь.
Сыроежкина Ю. Фестиваль памяти В. Гаврилина // Новый Петербург. 1999. 14 окт.
- Рудица Р. Откровение отдавать // Петербургский час пик. 1999. 20–26 окт.
Музыкальный фестиваль памяти композитора Валерия Гаврилина // РС. 1999. 12 ноября.
- Шевцов В. А. С именем Валерия Гаврилина // Вологодские новости. 1999. 25 ноября — 1 декабря. *Беседу вела Т. Петрова.*
- Постановление губернатора Вологодской области № 786 от 25.11.99 о присвоении имени В. А. Гаврилина государственному учреждению культуры «Вологодская областная государственная филармония» // КС. 1999. 27 ноября.
- Аринин В. И. Музыкальный взрыв // РС. 1999. 1 дек.
- Гаврилина Н. Е. Мы были счастливы // РС. 1999. 3 дек. С. 8. *Беседу вел В. И. Аринин.*
- Владимирова О. В этой музыке — душа и судьба // Речь. Череповец, 1999. 6–12 дек.
- Гаврилина Н. Е. «Для меня самое главное, чтобы моя музыка была понятна...» // Вологодские новости. 1999. 23–29 дек.
- Сопина Т. Штрихи к портрету // Вологодские новости. 1999. 23–29 дек. С. 13.
- Аринин В. И. Мог ли он не стать композитором? // РС. 1999. 24 дек.
- Шевцов В. А. Прекрасная точка отсчета // РС. 1999. 24 дек. *Беседу вел В. И. Аринин.*
- Тевосян А. Т. Вологодский фестиваль // Рос. муз. газ. 1999. № 12. Декабрь.
Кадников. Вологда: ВГОО КИО Музей дипломатического корпуса. 2000. С. 11–12.
- Ратников А. Музыка В. Гаврилина в драматургии А. Н. Островского // Щельковские чтения: А. Н. Островский и современная культура. Щельково, 2000. С. 62–64.
- Сливакова Т. Изучение фортепианной музыки В. А. Гаврилина в классе общего курса фортепиано // Фортепианное искусство XX столетия. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2000. С. 120–129.
- Цариковская М. Д. Записки бродячего зрителя. СПб., 2000. С. 78.
- Мещерякова Н. А. «Иоанн Дамаскин» Танеева и «Перезвоны»: диалог на расстоянии века // Муз. академия. 2000. № 1. С. 190–195.
- Тевосян А. Т. Концерт в трех частях памяти Валерия Гаврилина // Муз. академия. 2000. № 1. С. 184–190.
- Игнатьева М. А. Выгодное искусство Гаврилина // Культура. 2000. 20–26 янв.
- Шульгина А. А. Уж год тому назад // ВП. 2000. 28 янв.
- Павлова Т. Гаврилинский вальс в капелле // Новый Петербург. 2000. 3 февр.
- Аринин В. И. Мы никогда не услышим «Рубцовского вальса» // РС. 2000. 11 февр.
- Гаврилина Н. Е. Спасибо Вологде // РС. 2000. 23 февр.

- Ш. [О вечере памяти В. А. Гаврилина в театре «Санкт-Петербург опера»] // Этажерка, прил. к газ. ВП. 2000. 10 марта.
- Войлер В. Д. Тихий гений // Смена. 2000. 3 апр. *Беседу вел Д. Кантор.*
- Гладкова О. Без черных философских бездн // Скрипичный ключ. СПб., 2000. № 5. С. 11–12.
- Аринин В. И. Запрещались ли «Скоморохи»? // РС. 2000. 12 мая.
- Аринин В. И. Батюшковский подарок // РС. 2000. 2 июня.
- Золотов А. А. Распятый музыкой // Вёрсты. М., 2000. 15 авг.
- В память о Валерии Гаврилине // Новый Петербург. 2000. 17 авг.
- Ю. Б. Обостренная чувствительность, обнаженная душа // ВП. 2000. 18 авг.
- Бонфельд М. Ш. Музыка Гаврилина — сегодня и вечно // Мезон. Вологда, 2000. № 10. С. 14–15.
- Тевосян А. Т. Звезда, крест и филармония с именем Валерия Гаврилина // Рос. муз. газ. 2000. № 9–10, Сентябрь — октябрь.
- Ступников И. «Экзерсис-2000» // СПбВ. 2000. 23 дек.
- Гаврилина Н. Е. [О В. А. Гаврилине] // Сокольская правда. Сокол. 2000. № 118–123.

2001–2005

- Белинский А. А. Рукописи не горят. СПб.: Стройиздат, 2001. С. 65–70.
- Валерий Гаврилин: Воспоминания современников / Сост. А. Алексичев. Вологда, 2001.
- Деревягина Н. Л. Кастальский ключ. Череповец, 2001.
- Дурандина Е. Е. Камерные вокальные жанры в отечественной музыке 1960–1980-х годов // М.: Музыка, 2001. С. 48–53.
- Жукова О. Валерий Александрович Гаврилин // Русские композиторы: История отечественной музыки в биографиях ее творцов. Челябинск: Урал Л.Т.Д., 2001. С. 453–458.
- Золотов А. А. Из Вологды в Мир — с миром в Вологду // Журнал клуба делового общения: Ежегодник. Вологда. 2001. С. 14–15. *Перепечатано в кн.: Вологодская филармония. 2004. С. 446–447.*
- История современной отечественной музыки: Учебн. пособие для музыкальных вузов. Вып. 3. 1960–1990. М.: Музыка, 2001. — *Страницы по Указателю имен.*
- Кириллова Э. А. Вологда музыкальная, век XX. Вологда, 2001. С. 75–76, 137, 144, 174, 232.
- Бархота М. П. После концерта // Петрозаводский университет. 2001. 19 янв.
- Гладкова О. Его душа осталась жить // Смена. 2001. 9 февр.
- Смирнова О. В. Звезда Валерия Гаврилина // Маяк. 2001. 10 февр.
- Серова Н. С. Вечер на планете Гаврилина // КС. 2001. 3 марта.
- Тевосян А. Т. «Русская тетрадь» композитора Гаврилина // Дерево. Прилож. к газ. «Российские вести». М., 2001. 28 марта. С. 18.

- Трайнин Л. И. Такого конкурса Вологда не знала... // КС. 2001. 10 апр. *Беседу вела Н. С. Серова.*
- Бонфельд М. Ш. Музыка внутри нас // КС. 2001. 11 мая.
- Серова Н. С. День Гаврилина // КС. 2001. 17 авг.
- Гладкова О. «Я — последний поэт деревни» // Русское самосознание. 2001. № 8.
- Курбатов В. Я. Оглянемся с любовью // Наш современник. 2001. № 10. С. 284–288.
- Белов Ю. П. «Для вас отечество — костюм, а для меня — кожа» // СПбВ. 2001. 13 окт.
- Браво, Владимир Васильев! // КС. Вологда, 2001. 31 окт.
- Е. В. Гаврилин с нами // Петербургский час пик. 2001. 8–13 ноября.
- Белов Ю. П. Русская тетрадь // СР. 2001. 17 ноября.
- Классику русской музыки // СПбВ. 2001. 17 ноября.
- Композитору Гаврилину, одному из ярчайших... // ВП. 2001. 17 ноября.
- Сердобольский О. Для первой учительницы он так и остался Валериком // ВП. 2001. 6 дек.
- Деревягина Н. Л. «Музыка, сердце мое, жизнь моя...» // Сельская новь. Череповец. 2001. 8 дек.
- Владимирова О. «Я живу на своей родине...» // Голос. Череповец, 2001. 12 дек.
- Астафьев Н. Ожидание музыки // Лит. Петербург. 2001. № 12.
- Белов Г. Г. Симфония русской души // Гаврилин В. А. Перезвоны. <...> Собр. соч. Т. I. СПб.: Композитор, 2002. С. 8–10.
- Борисов О. И. Без знаков препинания // М.: АСТ, Астрель, 2002. С. 26, 30, 108, 144.
- Дурандина Е. Е. Творчество В. Гаврилина // Отечественная музыкальная литература: Учебник. М.: Музыка, 2002. Вып. 2. С. 252–263.
- Дурандина Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков: историко-стилевые аспекты. Автореферат дисс. ... канд. искусствовед. М., 2002.
- Канева М. «Вечерок» В. Гаврилина и проблема художественного времени // Сб. научных работ студентов и аспирантов ВГПУ. Вологда, 2002. Вып. X. С. 130–135.
- Курбатов В. Я. [Письма В. П. Астафьеву от 20.04., 23.05. и 04.10.1994, 20.10.1995] // Курбатов В. Я., Астафьев В. П. Крест бесконечный: Письма из глубины России. Иркутск: Издатель Сапронов, 2002. С. 335, 336, 350, 369.
- Свиридов Г. В. Музыка как судьба // М.: Молодая гвардия, 2002. С. 387–390, 428, 462, 463, 514.
- Симеонов К. А. [Письмо А. С. Вишневич, 1984 г.] // Тема судьбы: дирижер Константин Симеонов: Воспоминания современников. Письма. Материалы. СПб.: ОАО «Иван Федоров», 2002. С. 290.
- «Этот удивительный Гаврилин...» / Сост. Н. Е. Гаврилина. СПб.: Журнал «Нева», 2002.

- Сергеева Н. С. Музыка памяти // КС. 2002. 26 янв.
- Гук Л. Земная, родная, русская... // РС. 2002. 30 янв.
- Белодубровский М. Е. Non scholae sed vitae // Муз. академия. 2002. № 2. С. 109–113. *Полный вариант текста, опубликованного в кн. «Этот удивительный Гаврилин...».* С. 38–48.
- Петров А. Н. Уроки Гаврилина // Нева. 2002. № 5. С. 224–226.
- Аверьянова О. И. Отечественная музыкальная литература XX века. М.: Музыка, 2003. С. 218–227.
- Белов Г. Г. Сквозь невидимые слезы // Гаврилин В. А. Скоморохи <...> // Собр. соч. Т. III. 2003. С. 8–11.
- Куриленко Е. Н. Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле. М.: ГИИ, 2003. С. 292–308.
- Максимова Е. С. Мадам «Нет» // М.: АСТ; Пресс Книга, 2003. С. 210–212, 239–242.
- Смирнова О. В. В музыке Гаврилина — отзвуки моей судьбы // Маяк. 2003. 25 марта.
- Ж. В. О Гаврилине и не только о нем... // Лит. газ. 2003. № 16 (23–29 апр.). С. 9. Рец. на кн.: «Этот удивительный Гаврилин...».
- Гаврилина Н. Я счастлива, что в моей жизни был Валерий Гаврилин // Наш регион. Вологда. 2003. 21 мая. *Беседу вела Н. Н. Авдюшкина.*
- Черняев Л. Н. Пусть будут новые улицы // Маяк. 2003. 2 авг. *Беседу вела Н. Чухина.*
- Серова Н. С. Человек, говоривший правду // КС. 2003. 16 авг.
- Михайлова Н. Не гаси свечу // Премьер. Вологда, 2003. 2–8 дек.
- Белов Г. Г. На пути к мировому шедевру // Гаврилин В. А. Хоровая музыка <...> // Собр. соч. Т. II. 2004. С. 7–9.
- Гаврилина Н. Е. Валерий Гаврилин в Вологде. «Скоморохи» // Вологодская областная государственная филармония им. В. А. Гаврилина. Вологда, 2004. С. 432–439. *Другие упоминания Гаврилина см. по Указателю имен.*
- Кириллова Э. А. От шансона до оперы. Вологда: Книжное наследие, 2004. С. 38–39, 44, 46, 53, 57, 91, 103, 105, 175.
- Курбатов В. Я. Немеркнущая душа мира // Курбатов В. Я. Подорожник. Иркутск: Издатель Сапронов, 2004. С. 301–312, 326. *Отредактированный текст из кн.: «Этот удивительный Гаврилин...».* С. 249–256.
- Митусова Л. С. О прожитом и судьбах близких. СПб.: Рериховский центр СПбГУ; Вышний Волочек: Ирида-прос, 2004. С. 28–29.
- 1-й Международный музыкальный Гаврилинский фестиваль. 65-летию со дня рождения В. А. Гаврилина посвящается. Вологда, 2004. *Буклет фестиваля со словом о Гаврилине В. Е. Позгалева, В. И. Федосеева, А. П. Петрова, В. И. Рубина, А. А. Золотова.*
- Бялик М. Г. Этот удивительный Гаврилин // Невское время. 2004. 22 янв.

- Скоморохи играют Гаврилина // Афиша. Прилож. к газ. СПбВ. 2004. 26 января — 1 февраля.
- Смирнова О. В. Музыка земли // Маяк. 2004. 31 янв.
- Сыроежкин И. Память делами жива // Маяк. 2004. 3 февр.
- Гаврилина Н. Е. Валерий Гаврилин: И в музыке, и в бронзе... // РС. 2004. 11 февр. *Беседу вела Е. Ласточкина.*
- Зубкова Е. Е. Дом, где всегда будет звучать музыка // Вологодские новости. 2004. 11–17 февр.
- Бобров А. Валерий Гаврилин: Охраняю музыку родины // СР. 2004. 19 февр. С. 8–11.
- Кудрявцев В. В. Дом у дороги // Пятницкий журнал. Вологда, 2004. № 3. С. 10–11.
- Гладкова О. Шаг в новый век // МЖ. 2004. № 6. С. 13–15.
- Владимирова О. Гаврилин: Звук и свет // Речь. Череповец, 2004, 20 мая.
- Гаврилина Н. Е. По прозвищу Великий // Лит. газ. 2004. 21–27 июля. *Беседу вела Е. Зубкова.*
- Коняев Н. Рубцовский вальс Валерия Гаврилина // Встреча: Культурно-просветительная работа. 2004. № 8. С. 31–32.
- Камакина О. Диалог культур // Камертон. 2004. Август. Спец. вып. газеты Вологодской гос. филармонии, посвященный 65-летию В. А. Гаврилина.
- Куцентов Л. И. «Природа — родина всех талантов» // Камертон. Вологда, 2004. Август.
- Аринин В. И. Несбывшееся, или Как меня спас Валерий Гаврилин // Зеркало. Прилож. к газ. КС. 2004. 4 авг.
- Лазутина Е. Памяти Валерия Гаврилина // Афиша. Прилож. к газ. СПбВ. 2004. 16–22 авг.
- Гаврилина Н. Е. Гаврилин: чем дальше — тем ближе // Вологодские новости. 2004. 18–24 авг.
- Гаврилина Н. Е. Все, что касалось Вологды, для Валерия было свято // Наш регион. Вологда, 2004. 18 авг. *Беседу вела Н. Н. Авдюшкина.*
- Белов В. И. Голос, рожденный под Вологодой: Повесть о композиторе Валерии Гаврилине: Журн. вариант // Наш современник. 2004. № 9. С. 14–69.
- Антонова Е. Мелодия любви // Завтра. 2004. № 42. Сентябрь.
- Григорьева А. Вологда — это пространство Гаврилина // Рос. муз. газ. 2004. № 10. С. 1.
- Чернова М. Ю. Музыка и живопись // Камертон. 2004. Сентябрь. Спец. вып. газеты, посвященный Международному музыкальному Гаврилинскому фестивалю (26 сент. — 19 дек.). Фестивалю посвящены также выпуски газеты за октябрь и ноябрь 2004 г.
- Серова Н. С. Хранитель музыки // Зеркало. Прилож. к газ. КС. 2004. 6 окт.
- Абаулин Д. Сентябрьские тезисы // Культура. 2004. 7–13 окт.
- Гаврилинский фестиваль // Невское время. 2004. 19 ноября.

2005–2007

- Белов Г. Г. По законам высшей простоты // Гаврилин В. А. Анюта: балет: партия <...> // Собр. соч. Т. V. 2005. С. 8–10.
- Белов Г. Г. «...Выразить огромное восхищение» // Гаврилин В. А. Военные письма <...>. Земля <...> // Собр. соч. Т. IV. 2005. С. 8–10.
- Бонфельд М. Ш. Гаврилин Валерий Александрович // Выдающиеся вологжане. Вологда: ВГПУ; Русь. 2005. С. 528–534.
- Бонфельд М. Ш. Гаврилин о музыкальном искусстве и просветительстве // Музыкальное просветительство — век XXI. Вологда. Департамент культуры Вологодской обл., 2005. Май. С. 13–19.
- Дурандина Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков: историко-стилевые аспекты. М.: Рос. академия музыки им. Гнесиных, 2005. С. 118–122, 202–206.
- Золотарев А. Ф. Воспоминания о Народном театре. Псков, 2005. С. 18–19, 95–96.
- Тевосян А. Т. В. А. Гаврилин — музыковед, критик, культуролог // Гаврилин В. А. Слушая сердцем... С. 6–12.
- Коняев Н. М. Рубцовский вальс Валерия Гаврилина // Русский дом. 2005. № 1. С. 52–53.
- Сазонов Г. Музыка, очищающая душу // Север. 2005. № 1–2. С. 56–61.
- Рацко В. В. Дом, где оживают сердца // Камертон. 2005. № 7 (январь). С. 7.
- Леденев Р., Членова С. Хранитель музыки // Культура. 2005. 20–26 январь.
- Серова Н. С. Эта музыка дышит любовью // КС. 2005. 26 январь.
- [Об итогах Гаврилинского фестиваля в Вологодской области] // КС. 2005. 26 январь. В составе подборки: Позгалев В. Е. Эта музыка дышит любовью; Рацко В. Проект, единственный в России; Серова Н. С. Работая на возможное братство; заметки Н. С. Сергеевой и Л. Трайнина.
- Селивёрстова Н. Б. Русский Шуберт // Скрипичный ключ. СПб., 2005. № 2. С. 39–43.
- Куцентов Л. И. День памяти В. А. Гаврилина // Камертон. 2005. № 8 (февраль). С. 3.
- Полякова В. Творчество и судьба // Вологодские новости. 2005. 1–7 февраль.
- Школа-интернат получит имя Валерия Гаврилина // КС. 2005. 2 февраль.
- Смирнова О. В. И школьный вальс опять звучит для вас // КС. 2005. 2 февраль.
- Бонфельд М. Ш. Валерий Гаврилин о музыке и не только // Муз. академия. 2005. № 3. С. 42–46. Рец. на кн.: Гаврилин В. А. О музыке и не только... Гаврилинский фестиваль в Болгарии // СПбВ. 2005. 27 апр.
- Серова Н. С. Валерий Гаврилин: гражданин двух городов // КС. 2005. 11 июня.
- Леонченко Т. Достойны будем имени Гаврилина // Маяк. Вологодский район. 2005. 7 июля.
- Ефимова Г. А. Когда праздник — работа // Невское время. 2005. 30 сентябрь. Беседу вел С. Ильченко.

- [Спец. выпуск Международного музыкального Гаврилинского фестиваля] // Камертон. 2005. Октябрь.
- Шелухо Е. Рисунки Валерия Гаврилина // Музыкант-классик. М., 2005. № 11. С. 17–20.
- Куцентов Л. И. Лики культуры: Из дальних странствий возвратясь // Камертон. 2005. № 1 (ноябрь). С. 3–4.
- Гаврилина Н. Е. Слушая сердцем... // Камертон. 2005. № 1 (ноябрь). С. 6.
- Лавтакова Т. Музыка — сердце мое, любовь моя... // КС. Вологда, 2005. 8 ноября.
- Есть другая музыка! // Уездные новости. Сокол. 2005. 10 ноября.
- Давидчук М., Сибирякова Г. По солнечному лучу // Сокольская правда. 2005. 23 ноября.
- Липовецкий В. Ноябрьские сенсации // Камертон. 2005. № 2 (дек.). С. 5.
- Виноградов С. «В интернате он носил прозвище Великий» // Речь. Череповец, 2005. 2 дек. С. 21.
- Кириллов А. Посвящается Гаврилину // Сельская новь. Череповец, 2005. 20 дек.
- Ануфриева Н. В. «Страшенная баба» из хоровой симфонии-действия «Пере zvоны»: К вопросу о семантике ритуально-магических формул // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: Тезисы II Международной научно-практической конференции 27.01.2006 г. Тамбов: Тамбовский гос. музыкально-педагогический институт, 2006. С. 172–175.
- Белов Г. Г. «...Возвысил до трагедии на пене городской» // Гаврилин В. А. Русская тетрадь <...>, Времена года <...>. Собр. соч. Т. XI. 2006. С. 8–11.
- Кириллова Э. А. Детская музыкальная школа № 1. Вологда, 2006. С. 19–21, 52, 58, 101.
- Чернушенко В. А. О Г. Свиридове и В. Гаврилине // К 70-летию В. Чернушенко. СПб.: Петербургское наследие и перспектива. 2006. С. 9.
- Шелухо Е. Дружбы неизвестные страницы: Георгий Свиридов и Валерий Гаврилин // Музыкант-классик. 2006. № 1. С. 14–19.
- Рубан Т. Валерий Александрович Гаврилин // Музыкальный руководитель. 2006. № 2. С. 80–83; № 3. С. 78–83.
- Полякова В. Творчество и судьба // Вологодские новости. 2006. 1–7 февр.
- Смирнова О. В. Слушаем сердцем // Вологодская неделя. 2006. № 3. 2 февр. С. 12.
- Гладкова О. Шаг в новый век // Музыка и время. 2006. № 3. С. 13–15.
- Морозов А. За любовь расплатимся любовью // Рос. писатель. 2006. № 5 (март). С. 12.
- Морозов Д. Русская тетрадь и французские миниатюры // Культура. 2006. 2–15 марта. С. 13.
- Авдюшкина Н. Н. Чем слово наше отзовется... // Газета 35. Вологда, 2006. 11 апр. С. 6.

- Бонфельд М. Ш. Параллели: Шостакович — Свиридов — Гаврилин // Муз. академия. 2006. № 3. С. 91–95.
- Авдюшкина Н. Валерий Гаврилин: «Дай Бог мне ошибиться...» // Газета 35. Вологда, 2006. 27 авг.
- Международный музыкальный гаврилинский фестиваль 6 октября — 19 ноября // Камертон. Вологда, 2006. № 1 (сент.). С. 3–6. № 2 (окт.). С. 1, 5–9.
- Голышева И. «Многим я обязан Вологодчине» // MUSICUS. СПб., 2006. Вестник № 7 (окт. — дек.) С. 31–35.
- Антонова Н., Ваулина А. Осень. Гаврилин. Фестиваль // КС. 2006. 10 окт.
- Ефимова Г. А. «Гаврилин — это такая тихая, радостная грусть» // ВП. 2006. 19 окт. Беседу вела Л. Клушина.
- Купцова И. Играют и поют виртуозы // Вологодская неделя. 2006. 26 окт. С. 2. «Яблоко в моих руках — музыка...». Завершился IV Фестиваль произведений Валерия Гаврилина // СПбВ. 2006. 30 окт.
- Шеваров Д. Музыка первого снега // Труд. 2006. 31 окт.
- Блинова С. В. Взгляд музыковеда // Камертон. Вологда, 2006. № 3 (ноябрь). С. 4, 6, 8–9.
- Серова Н. С. Время Гаврилина // Пятницкий бульвар. Вологда, 2006. № 12. С. 12–13; 2007. № 1. С. 9, 12, 13.
- Белов Г. Г. ...Я «главной задачей своего творчества сделал одно — общительность» // Гаврилин В. А. Первая немецкая тетрадь <...>; Вторая немецкая тетрадь <...>. Собр. соч. Т. XII. 2007. С. 8–10.
- Михеева Л. В. Валерий Гаврилин // 111 ораторий, кантат и вокальных циклов / Сост. А. Кенигсберг и Л. Михеева. СПб., Култ Информ Пресс, 2007. С. 565–594.
- Райский И. Г. От Перуна до Христа: языческие и христианские корни символики в «Перезвонах» Валерия Гаврилина // Жизнь религии в музыке. СПб.: Сударыня, 2007. С. 153–168.
- Серова Н. С. Время Гаврилина // Пятницкий бульвар. Вологда. 2006. № 12. С. 12–13; 2007. № 1 (53). С. 9, 12, 13.
- Сидоровский Л. Музыка — как боль, как человеческий крик... // Невское время. 2007. 19 июля.
- Голышева И. А. Фольклорные традиции Вологодчины как источник творчества В. А. Гаврилина // Музыка и время. М., 2007. № 9. С. 14–21.
- Голышева И. А. Валерий Александрович Гаврилин: Народная песня в судьбе композитора // Musicus. СПб., 2007. № 9 (окт. — дек.). С. 22–27.

НОТОГРАФИЯ¹

Сокращения:

Вок. — Вокальный (-ого); Инстр. — Инструмент (-ов), Инструментальный (-ого); Муз. — Музыкальная; Перелож. — Переложение; Смеш. — Смешанного; СО — Симфонический оркестр (-ого); Орк. — Оркестр (-а); Сл. — Слова; Сопр. — Сопровождение (-и, -я); СК — Советский композитор (издательство); Ф-п. — Фортепиано.

1966–1969

В пути (На привале): Для голоса (хора) и ф-п. / Сл. О. Высотской и А. Хмелика // Юные ленинцы: Пионерские и школьные песни. М.: Музыка, 1966. С. 27–29.

Немецкая тетрадь: Вок. цикл на стихи Г. Гейне. М.; Л.: Музыка, 1966. 48 с. Марш; Полька; Три пьесы (Moderato, Allegretto, Allegro); Грустное настроение; Прелюд; Вальс; Размышление // Пьесы советских композиторов для фортепиано. Л.: Музыка, 1967. С. 11–32.

Русская тетрадь: Вок. цикл для меццо-сопрано и ф-п. / Сл. народные. Л.: Музыка, 1967. 72 с.

Пьесы для ф-п. / Ред. З. Виткинд. Л.: Музыка, 1968. 54 с.

1970–1974

Любовь останется: Для голоса и ф-п. / Сл. Б. Гершта // Невские мелодии. Л.: Музыка, 1970. Вып. 1. С. 2–3. Из репертуара Марии Пахоменко.

Любовь останется: Для голоса и ф-п. (баяна, гитары) / Сл. Б. Гершта // Песня-70. Л.: СК, 1970. С. 10–12.

Любовь останется: Для голоса и ф-п. / Сл. Б. Гершта // Песня остается с человеком. М.: Советская Россия, 1970. С. 90–92 (В помощь художественной самодеятельности. № 21).

Любовь останется: Для голоса и ф-п. / Сл. Б. Гершта; Песня девушки: Из фильма «В день свадьбы» [«Сшей мне белое платье...»]: Для голоса без сопр. / Сл. А. Шульгиной // Поет Мария Пахоменко. Л.: СК, 1970. С. 10–22.

Пьесы для ф-п. [в 2 и 4 руки] / Редакция З. Виткинд // Л.: Музыка, 1970. 55 с.

¹ В Нотографию не включены публикации сочинений В. А. Гаврилина (главным образом, фортепианных пьес и их переложений для других инструментов) в многочисленных нотных сборниках для детских музыкальных школ и музыкальных училищ и в их переизданиях, а также большое число публикаций в «Песенниках» с нотами только для голоса и цифровыми и буквенными обозначениями аккордов. Общее число и педагогических публикаций, и публикаций в «Песенниках» давно уже перевалило за сотни. Издания нот даны в хронологическом порядке; внутри каждого года — по алфавиту.

- Времена года: Для среднего голоса и ф-п. / Сл. народные, С. Есенина. Л.: Музыка, 1971. 23 с.
- Дон капитан: Шуточное рондо: Для смеш. хора / Сл. Р. Баранниковой // Хоры советских композиторов без сопровождения. Л.; М.: СК, 1971. Вып. 6. С. 87–95.
- Мне надо немного: Для мужского дуэта и ф-п. (баяна, гитары) / Сл. В. Фатеева // Песня-71. Л.: СК, 1971. Июнь. С. 10–12.
- Любовь останется: Для голоса и ф-п. / Сл. Б. Гершта // Муз. жизнь. 1971. № 12. С. 14.
- Пьесы для ф-п. [в 2 и 4 руки]: 2-е изд., дополн. Л.: Музыка, 1971. 68 с.
- Любовь останется: Для голоса и ф-п. / Сл. Б. Гершта // Избранные советские песни. М., 1972. Вып. 2. С. 23–24.
- Любовь останется: Для голоса и ф-п. / Сл. Б. Гершта // Музыкальная орбита. Киев: Музична Україна. 1972. Вып. 29. С. 17–18.
- Над рекой стоит калина; Страдальная: Для меццо-сопрано и ф-п. / Сл. народные // Арии, романсы и песни из репертуара З. А. Долухановой. М., 1972. С. 120–125.
- Про девочку Айнек; Кто у нас хороший: Для голоса и ф-п. / Сл. О. Павловой // Наша Родина. Л.: Музыка, 1972. С. 69–74.
- Русская тетрадь: Вок. цикл для меццо-сопрано с ф-п. / Сл. народные: 2-е изд. Л.: Музыка, 1972. 72 с.
- Скачут ночью кони: Для голоса и ф-п. / Сл. А. Шульгиной // Поет Мария Пахоменко. Л.: СК, 1972. С. 44.
- Избранные пьесы для ф-п. [в 2 и 4 руки]. Л.: Музыка, 1974. 79 с.

1975–1979

- Припевки / Сл. народные // Хоры советских композиторов без сопровождения. Л.: СК, 1975. Вып. 9. С. 63–71.
- Танец: Для ф-п. // Современная фортепианная миниатюра. Л.: СК, 1975. Вып. 2. С. 13.
- Времена года: Для среднего голоса и ф-п. / Сл. народные, С. Есенина. Л.: Музыка, 1976. 23 с.
- Дон капитан (Шуточное рондо): Для смеш. хора / Сл. Р. Баранниковой // Хоры советских композиторов без сопровождения. Л.; М.: СК, 1976. Вып. 12. С. 60–72.
- Мама: Из вок.-инстр. цикла «Земля»: Для голоса и ф-п. / Сл. А. Шульгиной // Культурно-просветительная работа. М.: Советская Россия, 1976. № 1. С. 44.
- Мама: Из вок.-инстр. цикла «Земля»: Для голоса и ф-п. / Сл. А. Шульгиной // Поет Эдуард Хиль. Л.: Музыка, 1976. С. 34–35.
- Песня: Из «Детской сюиты»: Для баяна // Легкие пьесы русских и советских композиторов. Л., 1976. С. 12.
- Пьесы для ф-п. [в 2 и 4 руки]. Л.: Музыка, 1976. 80 с.

- Шутка / Сл. А. Шульгиной; Я не знаю / Сл. О. Фокиной: Для голоса и ф-п. // Лирические песни. Л.: Музыка, 1976. Вып. 5. С. 14–17.
- Припевки: Для голоса с баяном / Сл. А. Шульгиной / Перелож. В. Ивановско-го // Русский сувенир. Л.: СК, 1977. С. 22–23.
- Пьеса: Для ф-п. // Детские пьесы советских композиторов. М., 1977. Вып. 11. С. 31–38.
- Мама: Из вок.-инстр. цикла «Земля»: Для аккордеона // Альбом начинающего аккордеониста. М.: СК, 1978. С. 10.
- Мама: Из вок.-инстр. цикла «Земля»: Для голоса и ф-п. / Сл. А. Шульгиной // Молодежная эстрада. М.: Молодая гвардия. 1978. № 6. С. 128–132.
- Одинокaя гармонь: Для орк. нар. инстр.: Партитура // Пьесы ленинградских композиторов. Л.: СК, 1978. С. 38–42.
- Черемуха: Для голоса и ф-п. (баяна, гитары)¹ / Сл. О. Фокиной // Песня-78. Л.: СК, 1978. Июнь. С. 30–31.
- Я отсюда родом-племенем / Сл. А. Шульгиной // Песня-78. Л.: СК, 1978. Сентябрь. С. 29–31.
- В пути: Для детского хора с ф-п. / Сл. О. Высотской // Алы галстук — алая заря. Л., 1979. С. 25–27.
- Военные письма: Вок.-симф. поэма в 12-ти частях: Для солистов, детского и смеш. хоров и СО / Сл. А. Шульгиной. Партитура. Л.: СК, 1979. 96 с.
- Два брата: Для голоса с ф-п. / Сл. В. Максимова // Советская Белоруссия. 1979. 5 июля.
- Две пьесы: 1. Прелюдия, 2. Танец: Для ф-п. // Альбом советской музыки для детей. М., 1979. С. 104–107.
- Кто у нас хороший; Как сегодня Витя...: Для голоса и ф-п. / Сл. О. Павловой // Наша родина. Л.: Музыка, 1979. С. 71–74.
- Мама: Из вок.-инстр. цикла «Земля»: Для голоса, женского вок. ансамбля и ф-п. / Сл. А. Шульгиной / Обработка С. Грибкова // Россияночка. Л.: СК. 1979. Вып. 10. С. 5–8.
- Пьесы для ф-п. в 4 руки. Л.: Музыка, 1979. 96 с.
- Шутка / Сл. А. Шульгиной // Песня-79. Л.: СК, 1979. Декабрь. С. 26–31.

1980–1984

- Вальс: Из оратории «Скоморохи»: Для ф-п. / Обработка З. Виткинд // Концертные обработки вальсов советских композиторов. Л.: СК, 1980. С. 33–42.
- Генерал идет: Для ф-п. // Пьесы ленинградских композиторов. Л., 1980. Вып. 10. С. 27–28.
- Город спит: Для голоса и ф-п. (гитары) / Сл. А. Шульгиной // Алёнушка: Популярные песни. Л.: СК, 1980. Вып. 8. С. 11–14.

¹ Далее в записях публикаций песен Гаврилина в выпусках «Песня-...» указание «Для голоса и ф-п. (баяна, гитары)» опущено.

- Город спит: Для голоса и ф-п. / Сл. А. Шульгиной // Невские мелодии: Песни ленинградской эстрады. Л.: Музыка, 1980. Вып. 27.
- Два брата. Нам ли Севера бояться / Сл. В. Максимова // Песня-80. Л.: СК, 1980. Март. С. 11–12, 30–32.
- Два брата: Для голоса / Сл. В. Максимова // Работница и крестьянка. 1980. № 2. 1 л. вкладки.
- Два брата: Для голоса (хора) и ф-п. / Сл. В. Максимова // Боевой запеваля: Песни советских композиторов. Киев: Музична Україна. 1980. Вып. 6.
- Нам ли Севера бояться / Сл. В. Максимова // Песня-80. Л.: СК, 1980. Март. С. 30–32.
- Не бойся дороги / Сл. А. Шульгиной // Песня-80. Л.: СК, 1980. Сентябрь. С. 3–7.
- Песенка о белой вороне: из фильма «На диком бреге» / Сл. Л. Куклина // Песня-80. Л.: СК, 1980. Июнь. С. 26–28.
- Танцующие куранты: Для ф-п. // Смех да веселье: Для детей. Л.: Музыка, 1980. 3-е изд.
- Черемуха: Для эстрадных вок. ансамблей / Обработка С. Грибкова / Сл. О. Фокиной // Россияночка. Л.: СК, 1980. Вып. 12.
- Шутка: Для голоса и ф-п. / Сл. А. Шульгиной // Муз. жизнь. 1980. № 6. С. 13.
- Шутка: Для голоса (хора) и ф-п. / Сл. А. Шульгиной // Мы теперь — рабочий класс: Песни для учащихся ПТУ. Л.: Музыка, 1980. Вып. 6.
- Вальс: Для ф-п. // Муз. жизнь. 1981. № 20. С. 13.
- Вторая немецкая тетрадь. Соч. 7: Для голоса и ф-п. / Сл. Г. Гейне в переводе П. Карпа, В. Левики и др. Л.: СК, 1981. 100 с. (Концертный репертуар вокалиста.) Посвящается А. Н. Сохору.
- Дождь за окнами: Для ф-п. // Любимые эстрадные мелодии для ф-п.. Киев: Музична Україна, 1981. Вып. 24. С. 33–34.
- Не бойся дороги: Для эстрадного вок. ансамбля / Сл. А. Шульгиной // Россияночка. Л.: СК, 1981. Вып. 14. С. 13–16.
- Повстречался сын с отцом / Сл. народные // Песня-81. Л.: СК, 1981. Июнь. С. 14–20.
- Прощай, мальчишество! / Сл. В. Максимова // Песня-81. Л.: СК, 1981. Март. С. 8–14.
- Черемуха: Для голоса / Сл. О. Фокиной // В песне — Родина моя. Л.: Музыка, 1981. Вып. 1.
- Черемуха: Для смеш. хора без сопр. / Обработка С. Грибкова / Сл. О. Фокиной // Хоровая миниатюра. М.: Музыка, 1981. Вып. 6. С. 72–74. (Репертуар хорового коллектива.)
- Шутка: Для голоса и ф-п. (баяна, гитары) / Сл. А. Шульгиной // Песни в танцевальных ритмах. М.: СК, 1981. Вып. 15.
- Я отсюда родом-племенем / Сл. А. Шульгиной // Песня-81. Л.: СК, 1981. Сентябрь.

- Два брата: Для голоса и ф-п. / Сл. В. Максимова // Молот. Ростов-на/Д. 1982. 8 мая.
- Деревенские эскизы (В старом доме): Для ф-п. // Лирические пьесы советских композиторов. М.: Музыка, 1982. С. 49–51.
- Играй, моя гармошка: Для двух кларнетов и двух фаготов; Песня: Для флейты и кларнета; Ригодон, Шествие солдатиков: Для гобоя, кларнета и фагота / Переложение В. Еремина: Партитура // Ансамбли для духовых инструментов. Л.: Музыка, 1982. Вып. 2. С. 17–18, 32, 47–52.
- Кто у нас хороший; Как сегодня Витя...: Для голоса (хора) и ф-п. (баяна) / Сл. О. Павловой // Искорки. Л.: СК, 1982. Вып. 12. С. 18–21.
- Мальчики на пьедесталах: Из фильма «Рыцарь из Княж-городка». Для голоса (хора) и ф-п. (гитары) / Сл. А. Шульгиной // Пою мое Отечество. Л.: СК, 1982. Вып. 10.
- Мама: Из вок.-инстр. цикла «Земля» / Перелож. для баяна А. Новикова // На досуге: Репертуарная тетрадь аккордеониста. М.: Музыка, 1982. Вып. 1. С. 11. (Художественная самодеятельность.)
- Марш: Для ансамбля струнных народных инструментов / Инструментовка А. Захарова // Напевы звонких струн: Концертные пьесы. М.: СК, 1982. Вып. 3.
- Огоньки / Сл. В. Максимова // Песня-82. Л.: СК, 1982. Вып. 6. С. 17–20.
- Песенка про сокола и его подругу / Сл. неизвестного автора XIX в. // Песня-82. Л.: СК, 1982. Вып. 12. С. 15–19.
- Песни: Для голоса и ф-п. / Предисл. Э. А. Хия. Л.: СК, 1982. 78 с.
- Песня девушки: Из фильма «В день свадьбы» [«Сшей мне белое платье...»]: Для голоса без сопр. / Сл. А. Шульгиной // Алёнушка: Популярные песни. Л.: СК, 1982. Вып. 10.
- Скажи, товарищ / Сл. В. Гаврилина // Песня-82. Л.: СК, 1982. Вып. 9. С. 22–23.
- Танец: Из цикла «Три танца», № 3: Для ф-п. // Золотая лира: Альбом классической и современной популярной музыки. М.: СК, 1982. Т. 2.
- Часики // Пьесы ленинградских композиторов для ф-п. в 4 руки. Л.: СК, 1982. Вып. 12. С. 18–43.
- Шутка: Для голоса / Сл. А. Шульгиной // Сельская жизнь. 1982. 29 авг.
- Атака / Сл. Я. Гордина // Песня-83. Л.: СК, 1983. Вып. 3. С. 9–14.
- Здравица: Для голоса (хора) и ф-п. (гитары) / Сл. В. Максимова // Пою мое отечество. Л.: СК, 1983. Вып. 11. С. 3–7.
- Земля: Вок.-инстр. цикл памяти Александра Мерзлова — тракториста: Для голоса, хора и СО: Партитура / Сл. А. Шульгиной. Л.: СК, 1983. 81 с.
- Каприччио: Для домры и ф-п. / Перелож. К. Лариной // Пьесы для трехструнной домры и ф-п.. Л.: СК, 1983. (Концертный репертуар.)
- Любовь останется: Для голоса и ф-п. / Сл. Б. Гершта // Песни радио, кино и телевидения. М.: Музыка, 1983. Вып. 11. С. 19–23.
- Мама: Для хора с солистом / Сл. А. Шульгиной / Перелож. Ю. Славнитского // Я о Родине пою: Песни и стихи для школьников. М.: Музыка, 1983.

- Не бойся дороги / Перелож. для аккордеона Л. Присса // На досуге: Репертуарная тетрадь аккордеониста. М.: Музыка, 1983. Вып. 2. С. 19. (Художественная самодеятельность.)
- Про девочку Айнек и Луну: Для голоса (хора) и ф-п. (баяна) / Сл. О. Павловой // Искорки: Песни для дошкольников. М.: Музыка, 1983. Вып. 12.
- Танец; Размышление: Партитура // Играет детский оркестр народных инструментов. М.: Музыка, 1983. Вып. 1. (Художественная самодеятельность.)
- Три пьесы: Для ф-п. // Произведения советских композиторов для ф-п. Киев: Музична Україна, 1983.
- Часы. Левая рука. Каприччио. Военная песня. Шутник. Одинокая гармонь: Для ф-п. / Рассказывает В. Гаврилин // Что услышал композитор: Рассказы ленинградских композиторов о своей музыке. Л.: СК, 1983. С. 26–37.
- Черемуха: Для женского вок.-инстр. ансамбля / Обработка С. Грибкова / Сл. О. Фоминой // Муз. жизнь. 1983. № 8. С. 13.
- Шутка; Город спит: Для вок.-инстр. ансамбля / Обработка С. Грибкова / Сл. А. Шульгиной // Россияночка. Л.: СК, 1983. Вып. 15. С. 11–14, 31–35.
- Бегут девушки; Простите меня / Сл. А. Володина // Песня-84. Л.: СК, 1984. Вып. 9. С. 25–29.
- Вечерок: Вок. цикл для сопрано, меццо-сопрано и ф-п.: Ч. 1. Альбомчик / Сл. Г. Гейне, В. Гаврилина, А. Шульгиной и народные. Л.: СК, 1984. 55 с.
- Вот те раз! / Сл. Б. Гершта // Песня-84. Л.: СК, 1984. Вып. 12. С. 19–20.
- Дон капитан: Шуточное рондо / Сл. Р. Баранниковой; Припевки / Сл. народные: Партитура // Хоры советских композиторов без сопровождения. Л.: СК, 1984. С. 41–56. (Из репертуара Ленинградского хора любителей пения.)
- Жила-была мечта / Сл. В. Максимова // Песня-84. Л.: СК, 1984. Вып. 6. С. 3–15.
- Здравица / Сл. В. Максимова // Песня-84. Л.: СК, 1984. Вып. 3. С. 3–7.
- Колыбельная: Из вок.-инстр. цикла «Земля»: Для детского хора / Сл. А. Шульгиной / Обработка Н. Смирнова // Салют, «Аврора»! Л.: Музыка, 1984. (Хоровые произведения.)
- Лиса и бобер: Партитура // Играет детский оркестр народных инструментов. М.: Музыка, 1984. Вып. 2. С. 70–79. (Художественная самодеятельность.)
- Любовь останется: Для голоса с ф-п. / Сл. Б. Гершта // Песни радио, кино и телевидения. 1983. М.: Музыка, 1984.
- Нам ли Севера бояться: Для голоса и баяна (аккордеона) / Перелож. В. Кузнецова // Популярные песни в переложении для баяна или аккордеона. М.: Музыка, 1984. Вып. 13. С. 10–13.
- Песенка о белой вороне: Для голоса (ансамбля) и ф-п. (гитары) // Когда тебе 16...: Лирические песни для старшеклассников. Л.: СК, 1984.
- Русская: Для ф-п. // Современные ф-п. миниатюры. Л.: СК, 1984. Вып. 2. С. 3–4.
- Тарантелла: Для ф-п. // Пьесы ленинградских композиторов для ф-п. Л.: СК, 1984. Вып. 14. С. 31–38.
- Я отсюда родом-племенем: Для голоса (хора) / Сл. А. Шульгиной // Песня не прощается с тобой. Л.: СК, 1984. Вып. 3. С. 38–39.

1985–1989

- Вальс: Из балета «Анюта» / Перелож. В. Круглова // Альбом для юношества: Произведения для трехструнной домры и ф-п. М.: Музыка, 1985. Вып. 2–6. С. 32–34.
- Дождь за окнами / Перелож. Н. Красного // Альбом начинающего гитариста: Семиструнная гитара. М.: СК, 1985.
- Домашняя песенка / Сл. Е. Агафонова // Песня-85. Л.: СК, 1985. Вып. 9. С. 14–16.
- Ерундук: Для голоса (хора) и ф-п. (баяна) / Сл. Е. Гай и Ф. Лева // Искорки: Песни для дошкольников. Л., 1985. Вып. 15. С. 6–7.
- Как высок ты, отчий порог / Сл. А. Шульгиной; Я очи знал... / Сл. Ф. Тютчева: Для голоса и ф-п. (гитары) // И вальс, и танго, и романс. Л.: СК, 1985. С. 45–48.
- Любовь останется: Для трехструнной домры и ф-п. / Перелож. В. Чунина // На досуге: Репертуарная тетрадь домриста. М.: Музыка, 1985. Вып. 13.
- Любовь останется: Для голоса и баяна (аккордеона) / Сл. Б. Гершта // Популярные песни в переложении для баяна или аккордеона. Л.: Музыка, 1985. Вып. 16.
- Мама: Из вок.-инстр. цикла «Земля»: Для голоса / Сл. А. Шульгиной // Дружат дети на планете. Л.: СК, 1985.
- Не бойся дороги: Для вок. ансамбля / Обработка С. Грибова // Поет самодельный вокальный ансамбль. Л.: Музыка, 1985. Вып. 6. (Художественная самодельность.)
- Окоп: Из вок.-инстр. цикла «Земля»: Для женского эстрадного ансамбля // Россияночка. Л.: СК, 1985. Вып. 18.
- Перезвоны: По прочтению Шукшина: Симфония-действие для солистов, большого хора, гобоя и ударных / Сл. В. Гаврилина, народные, А. Шульгиной: Партитура. Л.: СК, 1985. 163 с. Посвящается В. Н. Минину.
- Песня: Из «Детской сюиты»: Для гитары // Альбом начинающего гитариста: Шестиструнная гитара. М.: СК, 1985. Вып. 20.
- Скажи, товарищ: Из фильма «Деревенская история»: Для ф-п. // Популярная музыка кино: Переложения для ф-п. М.: СК, 1985. (Музыка отдыха. Библиотека пианиста-любителя.)
- Вальс: Памяти К. Батюшкова: Для ф-п. // Концертные произведения советских композиторов. Л.: Музыка, 1986. Вып. 7. С. 46–62.
- Веселая прогулка: Для ансамбля баянистов / Перелож. Ю. Лихачева // Пьесы советских композиторов. Л.: СК, 1986. (Концертный репертуар.)
- Город спит / Сл. А. Шульгиной; Я не знаю / Сл. О. Фокиной: Для смеш. хора без сопр. / Обработка и перелож. Я. Дубравина: Партитура // Как прекрасен этот мир. Л.: СК, 1986. (Репертуар самодельного хора.)
- Зарисовки: Для ф-п. в 4 руки / Составление и редакция Р. Хараджяна. Л.: СК, 1986. 191 с. (Концертный репертуар.)

- Любовь останется: Для голоса и ф-п. (баяна, гитары) / Сл. Б. Гершта // Советская музыка. М.: Музыка, 1986. Вып. 2.
- Мама: Для голоса и ф-п. / Сл. А. Шульгиной // Здравствуй, школа: Репертуарный сборник для организаторов школьной художественной самодеятельности. М.: Просвещение, 1986.
- Мама: Для голоса (хора, вок. ансамблей) и ф-п. (баяна, гитары) / Сл. А. Шульгиной // Я думаю о маме. М.: Музыка, 1986.
- Осенью / Сл. Т. Калининой // Песня-86. Л.: СК, 1986. Вып. 6. С. 19–31.
- Песня: Из «Детской сюиты»: Для аккордеона // Альбом начинающего аккордеониста. М.: СК, 1987. Вып. 27.
- Перезвоны: Для ф-п. в 4 руки // Фортепианные ансамбли русских и советских композиторов. М.: Музыка, 1986. С. 41–48.
- Про девочку Айнек и Луну: Для голоса и гитары / Аранжировка И. Пермякова // Песни советских композиторов для детей. Л.: Музыка, 1986.
- Три пьесы: Песня; Играй, моя гармошка; Тройка // Фортепианная музыка для детей и юношества: Пьесы современных композиторов. Л.: Музыка, 1986. Вып. 8. С. 4–8.
- Шутка: Для голоса (хора и ф-п.) / Сл. А. Шульгиной // Песня не прощается с тобой. Л.: СК, 1986. Избранные песни: Для голоса и ф-п.. Л.: СК, 1987. 79 с.
- Марш / Инструментовка В. Должикова: Партитура // Пьесы для оркестра русских народных инструментов. Киев: Музична Україна, 1987.
- Простите меня...: Для голоса и ф-п. / Сл. А. Володина // Муз. жизнь. 1987. № 6. С. 13.
- Тарантелла: Из балета «Анюта» / Перелож. для баяна // Музыкальная жизнь. 1987. № 23. С. 13–14.
- Анюта: Музыка балета: Для СО.: Либретто А. Белинского и В. Васильева по рассказу А. Чехова «Анна на шее»: Партитура // Л.: СК, 1988. 143 с.
- Город спит: Для голоса / Сл. А. Шульгиной // Песни о Ленинграде. Л., 1988. С. 55–59.
- Любовь останется: Для голоса и ф-п. / Сл. Б. Гершта // Муз. жизнь. 1988. № 21. С. 16.
- Любовь останется: Для голоса и ф-п. / Сл. Б. Гершта // Песни родины моей. Л.: Музыка, 1988. 2-е изд.
- Мама: Из вок.-инстр. цикла «Земля»: Для голоса / Сл. А. Шульгиной // Антология советской детской песни. М.: Музыка, 1988. Вып. 3.
- Мама: Из вок.-инстр. цикла «Земля» / Сл. А. Шульгиной // Песни для детского хора. М.: Музыка, 1988. Вып. 16. (Репертуар хора Института художественного воспитания АПН СССР)
- Мама: Из вок.-инстр. цикла «Земля»: Для детского хора / Сл. А. Шульгиной / Перелож. Ф. Козлова // Соловушки. Л.: Музыка, 1988.
- Осенью / В свободной обработке З. Виткинд // Фортепианная музыка для детей и юношества: Пьесы современных композиторов. Л.: Музыка, 1988. Вып. 12. С. 55–61.

- Я очи знал... / Сл. Ф. Тютчева; Мама: Из вок.-инстр. цикла «Земля» / Сл. А. Шульгиной: Для голоса и гитары // Произведения в сопровождении шестиструнной гитары. Л.: Музыка, 1988. Вып. 3.
- Веселая прогулка: Для орк. нар. INSTR.: Партитура // Воспоминание. М.: Всероссийское муз. общество, 1989. Вып. 1.
- Два брата: Для голоса и ф-п. (гитары, балалайки) / Сл. В. Максимова // Молодежная эстрада. М.: Молодая гвардия. 1989. № 5.
- Дом у дороги: Музыка балета по А. Твардовскому: Для большого СО: Партитура. Л.: СК, 1989. 176 с.
- Любовь останется: Для голоса и ф-п. (баяна, гитары) / Сл. Б. Гершта // Песни наших дней: 1987–1988. М.: Музыка, 1989.
- Мама: Из вок.-инстр. цикла «Земля»: Для голоса и ф-п. (гитары, балалайки) / Сл. А. Шульгиной // Молодежная эстрада. М.: Молодая гвардия. 1989. № 2.
- Пьеса; Играй, моя гармошка; На посиделках: Для баяна / Перелож. П. Говорушко // Легкие пьесы советских композиторов. Л.: СК, 1989.
- Скажи, товарищ: Из фильма «Деревенская история» // Альбом начинающего аккордеониста. М.: СК, 1989. Вып. 30.
- Частушка: Из цикла «Деревенские эскизы» // Популярная музыка в переложении для шестиструнной гитары. М.: СК, 1989. Вып. 6.
- Шутка: Для духового орк. / Обработка Ф. Баженова: Партитура и голоса // Мелодии радио и кино. М.: СК, 1989. Вып. 2.

1990–1994

- Вечерняя музыка: Вокализ: Из хор. симфонии-действия «Перезвоны»: Для смеш. хора без сопр.: Партитура // Песни страны Уйкозль: Поет хоровая капелла Камчатского муз. общества. М., 1990. С. 23–29.
- Любовь останется: Для баяна // Музыкальная акварель: Пьесы для баяна. М.: СК, 1990. Вып. 3. (Репертуар художественной самодеятельности.)
- Любовь останется: Для голоса с сопр.: Сл. Б. Гершта // С песней по жизни. Л.: СК, 1990. Вып. 8.
- Мама: Из вок.-инстр. цикла «Земля»: Для трехструнной домры / Перелож. В. Лобова // Домристу-любителю. М.: СК, 1990. Вып. 14.
- Припевки: Для хора без сопр. / Сл. народные // Россия — XX век. Л.: СК, 1990. Вып. 2.
- Тарантелла: Из балета «Анюта»: Для аккордеона // Альбом начинающего аккордеониста. М.: СК, 1990. Вып. 33.
- Тарантелла: Из балета «Анюта»: Для шестиструнной гитары / Перелож. В. Максимова // Гитара в концертном зале. М.: СК, 1991. Вып. 8.
- Тарантелла: Из балета «Анюта»: Для трехструнной домры / Перелож. В. Виноградова // Концертные пьесы для домры. М.: СК, 1990. Вып. 18.

- Тарантелла: Из балета «Анюта» / Инструментовка А. Черных: Партитура // Популярная музыка для ансамбля русских народных инструментов. М.: СК, 1991. Вып. 9. С. 32–40.
- Я очи знал...: Для орк. нар. INSTR. / Сл. Ф. Тютчева: / Инструментовка А. Кука: Партитура // Репертуар самодеятельного оркестра русских народных инструментов. М.: СК, 1991. Вып. 11.
- Любовь останется: Для баяна // Альбом начинающего баяниста. М.: СК, 1992. Вып. 44.
- Танец: Из цикла «Три танца», № 3: Для ф-п. // Золотая лира: Альбом классической и современной популярной музыки. М.: СК, 1992. 2-е изд. Т. 2.
- Зарисовки: Для ф-п. в 4 руки в 3-х тетрадах / Редакция Р. Хараджяна. СПб.: Композитор. 1994. I тетр. 55 с.; II тетр. 67 с.; III тетр. 71 с.

1995–1999

- Любовь останется: Для голоса / Сл. Б. Гершта // Очаг. М., 1995. № 7. С. 35–36.
- Простите меня: Для голоса без сопр. / Сл. А. Володина // Уноси мое сердце в звенящую даль: Русские романсы. М.: Воскресенье, 1996.
- Пьесы для ф-п. в 3-х тетрадах // СПб.: Композитор, 1996. I тетр. 43 с., II тетр. 35 с., III тетр. 71 с.
- Тарантелла: Из балета «Анюта»: для 2-х аккордеонов (2-х баянов) // Баян, аккордеон. М., 1996. С. 45–46.
- Две пьесы: Песня; Тарантелла: Для ф-п. // Лирический альбом. СПб.: Ut, 1997. С. 49–56.
- Нивы сжаты, рощи голы... Сл. С. Есенина [«Осень» из «Времен года»] // «Не жалею, не зову, не плачу». М.: Скорпион, 1997. С. 71–76.
- Вечерок: Вок. цикл для сопрано, меццо-сопрано и ф-п.: Ч. 1. Альбомчик / Сл. Г. Гейне, В. Гаврилина, А. Шульгиной и народные. Л.: Композитор, 1998. 55 с.
- Пьесы для ф-п. в 3-х тетрадах // СПб.: Композитор, 1999. I тетр. 43 с., II тетр. 35 с., III тетр. 71 с.
- Три песни Офелии: Из трагедии В. Шекспира «Гамлет». Для голоса и ф-п. СПб.: Композитор, 1999. 20 с.
- Семь песен для голоса и ф-п. (гитары) // Русский шлягер. Вып. 11. СПб.: Композитор, 1999. 38 с. Памяти Валерия Гаврилина.
- Вечерок: Вок. цикл для сопрано и меццо-сопрано и ф-п. / Сл. Г. Гейне, В. Гаврилина, А. Шульгиной, народные. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2000. 22 с.

2000–2004

- Времена года: Для среднего голоса и ф-п. / Сл. народные, А. Твардовского, С. Есенина. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2000. 22 с.
- Холевлия: Для виолончели и ф-п.. СПб.: Композитор, 2000.

- Вальсы для ф-п. и ф-п. в 4 руки. СПб.: Композитор, 2001. 87 с.
- А ну-ка, мальчики... Для ф-п. // Музыка и время. 2002. № 6. С. 64–66.
- Воспоминание о вальсе: Для ф-п. // СПб.: Музфонд, 2002. С. 18–20.
- Перезвоны: По прочтению В. Шукшина: Хоровая симфония-действие для солистов, большого хора, гобоя и ударных: Партитура / Сл. народные, В. Гаврилина, А. Шульгиной // Собр. соч. СПб.: Композитор, 2002. Т. I. 147 с.
- Воспоминания о вальсе: Для ф-п. // Вальсы города. СПб.: Музфонд, 2003. С. 18–20.
- Скоморохи: Оратория-действие для солиста, мужского хора, балета и СО: Партитура / Сл. В. Коростылева и народные // Собр. соч. СПб.: Композитор, 2003. Т. III. 182 с.
- Шутка: Для хора и ф-п. / Сл. А. Шульгиной // Поет студенческий самодеятельный хор. Казань, 2003.
- Хоровая музыка: Для хора без сопр. и в сопр. СО: Партитура // Собр. соч. СПб.: Композитор, 2004. Т. II. 102 с.

2005–2007

- Анюта: балет в 2-х действиях: Для СО. Либретто А. Белинского и В. Васильева по рассказу А. Чехова «Анна на шее»: Партитура // Собр. соч. СПб.: Композитор, 2005. Т. V. 464 с.
- Военные письма: Вок.-симф. поэма для солистов, детского и смеш. хоров и СО / Сл. А. Шульгиной; Земля: Вок.-симф. цикл для свободного состава хора, солистов и СО / Сл. А. Шульгиной: Партитуры // Собр. соч. СПб.: Композитор, 2005. Т. IV. 181 с.
- Любовь останется: Для голоса и гитары (ф-п., синтезатора) / Сл. Б. Гершта // Говорите мне о любви: Песни и романсы. СПб.: Композитор, 2005. С. 138–139.
- Русская тетрадь: Вок. цикл для меццо-сопрано и ф-п. / Сл. народные; Времена года: Для среднего голоса и ф-п. / Сл. народные, С. Есенина // Собр. соч. СПб.: Композитор, 2006. Т. XI. 99 с.
- Три хита: Валерий Гаврилин: Любовь останется / Сл. Б. Гершта; Город спит / Сл. А. Шульгиной: Для голоса и ф-п.; Анюта-вальс / Перелож. для ф-п. СПб.: Композитор, 2007. 16 с.
- Частушка // Русская фортепианная литература: От Глинки до... СПб.: Композитор, 2005. С. 31–32.
- Первая немецкая тетрадь: Вокальный цикл для баритона и ф-п.; Вторая немецкая тетрадь: вокальный цикл для голоса и ф-п. / Стихи Г. Гейне / Вст. ст. Г. Белова // Собр. соч. Т. XII. СПб.: Композитор, 2007. 132 с.
- Военная песня // Волшебная флейта: Пьесы русских и зарубежных композиторов для флейты (гобая) и ф-п. / Сост. С. Поддубный. СПб.: Композитор, 2007. С. 8–9.

ДИСКОГРАФИЯ

Сокращения:

Грп. — Грампластинка (-и); Дир. — Дирижер, Зв.-реж. — Звукорежиссер (-ы); Исп. — исполняет (-ют): ЛКСО — Ленинградский концертный симфонический оркестр; ЛТиР — Ленинградское телевидение и радиовещание; СО — Симфонический оркестр; Ф-п. — Фортепиано; ЭСО — Эстрадно-симфонический оркестр; CD — Компакт-диск.

1966–1979

Ой, девчоночки мои [«Что, девчоночки, стоите...»]: Из вокального цикла «Русская тетрадь» / Исп. Н. Юренева // Кругозор. 1966.

Русская тетрадь: Вокальный цикл / Исп. З. Долуханова. [Ф-п. — Н. Светланова] // Поет Зара Долуханова. М.: Мелодия, 1968. Д 021821–021822.

Русская тетрадь: Вокальный цикл / Исп. Р. Бобринёва. Ф-п. — К. Виноградов. М.: Мелодия, 1968. Д 023363–4.

Генерал идет. А ну-ка, мальчики / Исп. С. Закарян // Детские пьесы для ф-п. Мелодия, 1969. Д 26799–800.

Любовь останется / Исп. М. Пахоменко. ЭСО ЛТР, дир. А. Владимирцов // Концертная программа: Э. Хиль, М. Пахоменко. Л.: Мелодия, 1970. Д 00028661–0028662.

Любовь останется. Скачут ночью кони / Исп. М. Пахоменко. ЭСО ЛТР, дир. А. Владимирцов // Поют М. Пахоменко и Э. Хиль. Л.: Мелодия, 1972. 33СМ–03503–04/3–2

Веселая прогулка. Одинокая гармонь. Марш. Каприччио. Вальс. Интермеццо / Исп. Ансамбль русских народных инструментов под руководством Э. Шейнкмана. Л.: Мелодия, 1972. СМ 03635–6.

Любовь останется. Скачут ночью кони / Исп. М. Пахоменко. ЭСО ЛТР, дир. А. Владимирцов // Концертная программа. Л.: Мелодия, 1972. СМ 03503–1.

Утро. Извозчик / Исп. Ансамбль русских народных инструментов под руководством Э. Шейнкмана. Л.: Мелодия. 1974. С 20–04767.

Над рекой стоит калина. Страдальная: Из вокального цикла «Русская тетрадь» / Исп. Е. Гороховская. Ф-п. — И. Головнёва // Евгения Гороховская. Зв.-реж. Ф. Гурджи. Л.: Мелодия, 1976. С 10–07801–2.

Листики старинного альбома [Вечерок]: Вокальный цикл / Исп. З. Долуханова. Ф-п. — В. Хвостин // Зара Долуханова. Романсы и песни. М.: Мелодия, 1978. Зв.-реж. Э. Шахназарян. Запись концерта в БЗК 01.04.1977. С 10–10519–20.

1980–1989

Песни. Вечерок: Вокальный цикл. Инструментовка В. Рафаэлова / Исп. Э. Хиль, Т. Новикова, ЭСО ЛТиР. Дир. С. Горковенко // В. Гаврилин. Песни. Вечерок. Зв.-реж. В. Динов. Л.: Мелодия, 1980. С 10–13571–2.

- Шутка. Исп. Л. Сенчина, Э. Хиль // Кругозор. 1980. № 1.
- Вечерок: Вокальный цикл. Исп. Р. и К. Лисициан. Ф-п. — Е. Александрова // Рузанна и Карина Лисициан. М.: Мелодия. 1981. Зв.-реж. С. Пазухин. С 10–23701 007.
- Два брата / Исп. Э. Хиль // О Родине поем. Вып. 2. Л.: Мелодия, 1981. С 60–15325/4–1.
- Земля: Вокально-инструментальный цикл. Театральный дивертисмент / Исп. Ю. Лебедев, Н. Виноградов, К. Изотова. Хор мальчиков хорового училища им. Глинки. Дир. Ф. Козлов. Инструментальный ансамбль и ЭСО ЛТИР. Дир. С. Горковенко // В. Гаврилин. Земля. Театральный дивертисмент. Л.: Мелодия, 1981. Зв.-реж. В. Динов. С 50–15891–2.
- Немецкая тетрадь: Вокальный цикл. Исп. А. Ведерников. Ф-п. — Н. Гуреева // Александр Ведерников. М.: Мелодия, 1981. Зв.-реж. П. Кондрашин. С 10–15359–60.
- Отец сыну не поверил. Исп. А. Асадулин // Поет Альберт Асадулин. Прилож. к ж-лу «Клуб и художественная самодеятельность». 1981. № 3.
- Черёмуха. Шутка. Исп. Л. Сенчина. ЛКСО. Дир. А. Бадхен // Поет Людмила Сенчина. Л.: Мелодия, 1981. С 60–15845–6.
- Двенадцать зарисовок для ф-п. в 4 руки / Исп. Н. Новик и Р. Хараджанян. Л.: Мелодия, 1982. Зв.-реж. Ф. Гурджи. С 10–18459–60.
- Страдальная. Страдания: Из вокального цикла «Русская тетрадь» / Исп. Л. Тедтеева. Ф-п. — Т. Захарченко // Всероссийский конкурс камерного пения. М.: Мелодия, 1982. С 10–18367–8.
- Немецкая тетрадь: Вокальный цикл / Исп. С. Лейферкус. Ф-п. — И. Головнёва // Сергей Лейферкус. Л.: Мелодия, 1982. Зв.-реж. Г. Цес. С 10–18109–10.
- Военные письма: Вокально-симфоническая поэма. «Анюта», сюита из балета (без «Скерцо») / Исп. Т. Калинин, Э. Хиль, И. Соколова, детский хор ЛТИР. Дир. С. Грибков. ЭСО ЛТИР. Дир. С. Горковенко. ЛКСО. Дир. А. Бадхен // Валерий Гаврилин. Л.: Мелодия, 1983. Зв.-реж. В. Динов. С 10 19871 002.
- Русская тетрадь: Вокальный цикл / Исп. З. Долуханова. Ф-п. — Н. Светланова (ошибочно указан В. Хвостин) // Зара Долуханова. Романсы. М.: Мелодия, 1985. С 10 22037 009.
- Любовь останется / Исп. Т. Мелентьева. Ф-п. — О. Малов // Страницы камерной музыки лен. композиторов. Л.: Мелодия, 1986. С 10 23701 009.
- Вальс: Из кинофильма «Месяц август» / Исп. Оркестр народных инструментов. Худ. руководитель и дир. В. Савин // Дворцовая набережная, 2. СПб., 1987. С 90 24687–07.
- Вечерок: Вокальный цикл. Исп. Р. и К. Лисициан. Ф-п. — Е. Александрова // Рузанна и Карина Лисициан. М.: Мелодия, 1987. Повторный выпуск грп 1981 г. С 10 24937 007.
- Дразнилка / Исп. Государственная республиканская академическая русская хоровая капелла им. А. А. Юрлова // «Мы желаем счастья вам!..» М.: Мелодия, 1987. С 60 24307 004.

- Перезвоны: Хоровая симфония-действие / Исп. Московский камерный хор. Дир. В. Минин. М.: Мелодия, 1988. Зв.-реж. И. Вепринцев, Е. Бунеева. А 10 00417-00420 001. 2 грп.
- Тарантелла: Из телефильма-балета «Анюта» / Исп. ЛГКО. Дир. А. Бадхен // Музыкальный телетайп. № 4. М.: Мелодия, 1988. С 10 26985 003.
- Вечерняя музыка. Молитва. Матка-река: Из хоровой симфонии-действия «Перезвоны» / Исп. Государственный академический хор Латвийской ССР. Дир. А. Деркевица // Музыка Д. Бортнянского и В. Гаврилина в Домском соборе. Мелодия, 1989. С 10 28279 007.

1990–1999

- Мама / Исп. Детская хоровая студия «Аврора». Дир. Г. Козлова. Ф-п. — Е. Ружникова // Хоровая музыка русских и зарубежных композиторов. Л.: Мелодия. 1990. С 50 30809 005.
- Вечерняя музыка. Молитва. Матка-река: Из хоровой симфонии-действия «Перезвоны» / Исп. Государственный академический хор Латвийской ССР, дирижер А. Деркевица // Музыка Д. Бортнянского и В. Гаврилина в Домском концертном зале. Рига: Ritonis, 1992. С10 28279 007.
- Danses villageoises. Tiriri. La musique du soir [Посиделки. Ти-ри-ри. Вечерняя музыка: Из хоровой симфонии-действия «Перезвоны»] / Исп. Московский камерный хор. Дир. В. Минин // Chants Sacres et Traditionnels Russes. BSA Records, 1994. Запись концерта 22.07.1994. в аббатстве Сен-Рикье (департамент Сомма). CD
- Простите меня. Скачут ночью кони. Осенью / Исп. И. Богачева. ЭСО ЛТиР. Дир. С. Горковенко. Русский народный оркестр им. Андреева. Дир. Д. Хохлов // Ирина Богачева. [М.]: RCD, 1995 (Таланты России: Русская вокальная школа.) RCD 26001.
- Романсы и песни В. Гаврилина / Исп. Н. Герасимова. Ф-п. — В. Васильев, М. Мурач, В. Сканави, Н. Тульчинская. Камерный ансамбль «Барокко». Дир. И. Попов // Наталья Герасимова. [М.]: RCD, 1995. (Таланты России: Русская вокальная школа.) RCD 26602.
- Тарантелла. Большой вальс: Из балета «Анюта» / Исп. СО ТВ-6. Дир. А. Ведерников // Музыка российского кино. М.: PolyGram Russia. 1997. 456268–2. CD.
- Ерунда: Из хоровой симфонии-действия «Перезвоны» / Исп. Молодежный камерный хор СПб. Дир. Ю. Хуторецкая // В огромном городе моем... СПб., 1998. CD.
- Perezvony [Перезвоны: Хоровая симфония-действие] / Исп. Confido Domino Project Choir & Lbh. Dir. G. Tsmyk. Rotterdam: Erasmus Muziek-produkties, 1998. 2 CD.
- Дом у дороги: Сюита из балета / Исп. СО моск. радио им. П. Чайковского. Дир. В. Федосеев // Симфонический оркестр московского радио им. П. Чайковского. 1974–1999. FPRK Kunstleriben Foundation, 1999. CR 991053. CD.

2000–2007

- Вальсы / Исп. СО «ТРК-Петербург». Дир. С. Горковенко // Шедевры русской музыки. СПб.: Фонд «Петербургское наследие и перспектива», 2000. F 001. CD.
- Вальсы / Исп. СО «ТРК-Петербург». Дир. С. Горковенко // Музыка русских мастеров. СПб.: Бомба-Питер, 2000. F 001. CD.
- Тарантелла: Из балета «Анюта» / Исп. Губернаторский оркестр народных инструментов. Череповец. Дир. Г. Перевозникова // Философия одиночества. Вологда: Вологодская областная филармония им. В. Гаврилина, 2000. CD.
- Chimes [Перезвоны: Хоровая симфония-действие] / Исп. Моск. камерный хор. Дир. В. Минин. Mazur Media GmbH, 2000. LC 7290. 2CD.
- Черемуха / Исп. Л. Сенчина // А любовь смеется и поет. Мистерия. 2001 (Парк звезд). CD–09–1.
- Шутка / Исп. Э. Хиль // Это было недавно, это было давно... СПб.: Мистерия. 2001 (Парк звезд). CD.
- Зарисовки: 18 зарисовок для ф-п. в 4 руки / Исп. Н. Новик и Р. Хараджян. Зв.-реж. Я. Кулбергс. Запись 1999 г. СПб.: Композитор, 2002. CD.
- Любовь останется / Исп. М. Пахоменко // Мария Пахоменко. СПб.: Квадро-Диск, 2002 (Имена на все времена.) KTL02–466. CD.
- Тарантелла. Анюта-вальс: Из балета «Анюта» / Исп. ЛКСО. Дир. А. Бадхен // Объяснение в любви. Записи 80-х годов. СПб.: Бомба-Питер, 2002. CDMAN 087–02.
- Белы-белы снега: Из «Перезвонов» / Исп. Детский хор мальчиков СПб. Дир. В. Пчелкин // Детский хор мальчиков Санкт-Петербурга. GEMA, [2003]. 20–SPK–05. CD.
- Вечерняя музыка: Из «Перезвонов» / Исп. Моск. камерный хор. Дир. В. Минин // Музыка композиторов Санкт-Петербурга. М.: Гармония, 2003 (Союз композиторов Санкт-Петербурга. 300 лет Санкт-Петербурга.) MMI–1–003. CD.
- Русская тетрадь. Вечерок / Исп. З. Долуханова. Ф-п. — Н. Светланова, В. Хвостин // Зара Долуханова поет Валерия Гаврилина. СПб.: JMR, 2003 (Портрет). CD 004.
- Квартет № 1. Квартет № 3. Я очи знал. Простите меня. Осенью. Три песни Офелии. Сюита-фантазия из музыки к балету «Анюта» / Исп. М. Поплавская, А. Белецкий, Д. Освер. Ансамбль солистов «Концертино». М.: Квадро-диск, 2003. KTL 03–753. CD.
- Осенью. Большой вальс из балета «Анюта» / Исп. Детский образцовый ансамбль скрипачей «Тутти» г. Вологды. Рук. О. Щукина // Тутти. Запись студии Вологодского радио. Вологда, 2003. CD.
- Перезвоны: Хоровая симфония-действие / Исп. Моск. камерный хор. Дир. В. Минин. [Запись 1988 г. Зв.-реж. И. Вепринцев, Е. Бунеева.] СПб.: Композитор, 2003. D002. 2 CD.
- Песня невесты [«Сшей мне белое платье...»] / Исп. М. Пахоменко // Александр Колкер [Мр3-сборник]. СПб.: ИДДК, 2003. IDDK–0780. CD.

- Посиделки. Ти-ри-ри: Из хоровой симфонии-действия «Перезвоны» / Исп. Концертный хор СПб. театра оперы и балета им. Мусоргского. Дир. В. Стопповских // Концертный хор Санкт-Петербургского театра оперы и балета им. Мусоргского. СПб.: Бомба-Питер, 2003. CD.
- Скоморохи. Военные письма / Исп. Э. Хиль, ЛКСО. Дир. А. Бадхен; Т. Калинин, Э. Хиль, ЭСО ЛТИР. Дир. С. Горковенко. СПб.: Композитор; IM Lab, 2003. CD079.
- Тарантелла: Из телефильма-балета «Анюта» / Исп. ЭСО ЛТИР. Дир. С. Горковенко // Ленфильму — 85 лет. Музыка кино. СПб.: Киностудия «Ленфильм», 2003. CD.
- Перезвоны: Хоровая симфония-действие / Исп. Певческая капелла Санкт-Петербурга. Дир. В. Чернушенко. Зв.-реж. Г. Цес, А. Гаруцкий. СПб.: IM Lab, 2004. CD090. 2 CD.
- Валерий Гаврилин. Весело на душе: Фильм-оратория / Режиссер В. Гуркаленко. СПб.: ФГУП ТПО «Леннаучфильм», 2005. DVD.
- Русская тетрадь. Две песни Офелии. Город спит. Простите меня. Времена года / Исп. М. Шкиртель. Ф-п. — Ю. Серов. Зв.-реж. А. Барашкин // Valery Gavrilin. SPb., Northern Flowers, 2007. (Музыкальный архив Петербурга.) NF/PMA 9955. CD.

Без даты

- Осенью. Любовь останется. Русский карнавал [Шутка] / Исп. Э. Шейнкман, Р. Патерсон // Dvoika! Plays Musik of Russia. USA. Omnia Production. OR 1006. CD.
- Зарисовки. 12 зарисовок для ф-п. в 4 руки / Исполняют Р. Оганян, И. Мизинцева. Запись студии Вологодского радио. Вологда. CD.

Указатель имен

- АБРАМОВ Федор Александрович (1920–1983), писатель — 142, 161, 259
АВБАКУМ (1620 или 1621–1682), проповедник, писатель, идеолог старообрядчества — 365
АДЕНАУЭР Конрад (1876–1967), канцлер ФРГ — 90
АКСАКОВ Иван Сергеевич (1823–1886), публицист — 318
АКСЮК Сергей Васильевич (1901–?), музыковед, фольклорист — 142
АЛЕКСАНДР II (1818–1881), российский император — 507
АЛЕКСАНДР III (1845–1894), российский император — 507
АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ — см. БЕЛОВ А. П.
АЛЕКСАНДРА АЛЕКСАНДРОВНА — см. БОБРОВА А. А.
АЛЕКСАНДРОВА Вера Петровна, ученица Гаврилина — 157
АЛЬБИНА — см. ШУЛЬГИНА А. А.
АЛЯ, работница детдома в Воздвиженье, племянница А. К. Кондратьевой¹ — 29
АЛЯБЬЕВ Александр Александрович (1787–1851), композитор — 141
АНДРЕЙ — см. ГАВРИЛИН А. В.
АНИКСТ Александр Абрамович (1910–1988), литературовед, театровед — 231
АНТОНИЙ (Мельников, 1924–1986), митрополит Ленинградский и Ладожский — 440
АПРЯТИН Константин Викторович (р. 1937), кинооператор — 308
АПУХТИН Алексей Николаевич (1840–1893), поэт — 469
АРВАТОВ Борис Игнатьевич (1896–1940), литературовед, искусствовед — 133
АРИНИН Владимир Иванович (р. 1939), журналист, драматург, литературовед — 18, 317, 346, 403, 404, 409
АРКИНА Наталья Ефимовна (1924–1993), балетный критик, театровед — 431
АРУТЮНЯН Александр Григорьевич (р. 1920), композитор — 189
АСАФЬЕВ Борис Владимирович (1884–1949), музыковед, композитор — 17, 77, 90, 140, 141, 221, 392, 498, 527
АСТАФЬЕВ Виктор Петрович (1924–2001), писатель — 37, 109, 213, 278, 397, 401, 403, 437, 447, 468, 530
АХМАТОВА Анна Андреевна (1889–1966), поэт — 200, 325, 326
БАБАДЖАНЯН Арно Арутюнович (1921–1983), композитор — 189
БАБУШКА — см. ШТЕЙНБЕРГ С. В.
БАДХЕН Анатолий Семенович (1922–1989), дирижер — 314, 322

¹ Здесь и далее в Указателе имен должности упоминаемых в книге лиц приведены на то время, о котором идет речь в тексте.

- БАЗАНОВ Василий Григорьевич (1911–1981), *литературовед* — 142
- БАЛАЙ Леонид Петрович (1940–1991), *композитор* — 92
- БАНЕВИЧ Сергей Петрович (р. 1941), *композитор* — 81, 486, 511
- БАНЩИКОВ Геннадий Иванович (р. 1943), *композитор* — 18, 62
- БАРАЕВ Анатолий Николаевич (1928–1997), *житель Перхурьева* — 37
- БАРОНОВ Валерий Петрович (р. 1941), *режиссер* — 400
- БАРСОВА Ирина Алексеевна, *музыковед* — 191
- БАТЮШКОВ Константин Николаевич (1787–1855), *поэт* — 38, 221, 346, 347, 403, 404
- БАХ Иоганн Себастьян (1685–1750), *немецкий композитор* — 70, 77, 91, 220, 508, 509
- БАХАРЕВА Клавдия, *ученица В. А. Гаврилина* — 158
- БАХТИН Михаил Михайлович (1895–1975), *литературовед* — 170, 230, 231, 258, 318, 461, 462, 468
- БЕЛАЯ Галина Андреевна (1931–2004), *литературовед* — 278, 380
- БЕЛИНСКИЙ Александр Аркадьевич (р. 1928), *режиссер* — 109, 276, 411–415, 417, 419–421, 423–426, 434, 462, 463, 520
- БЕЛИНСКИЙ Виссарион Григорьевич (1811–1848), *литературный критик* — 86
- БЕЛОВ Александр Павлович (1899–1942), *педагог, отец В. А. Гаврилина* — 21, 24, 25, 27, 42, 57, 154
- БЕЛОВ Василий Иванович (р. 1932), *писатель* — 19, 38, 109, 267, 365, 399–401, 519
- БЕЛОВ Геннадий Григорьевич (р. 1939), *композитор* — 86, 96, 100, 133, 136, 155, 172, 174, 257, 269, 350, 410, 497
- БЕЛОВА Ольга Васильевна, *музыковед* — 143, 287, 288
- БЕЛОДУБРОВСКИЙ Марк Ефимович (р. 1941), *скрипач, композитор* — 18, 72
- БЕЛОЗЕМЦЕВ Иван Михайлович (1900–1980), *пианист, педагог* — 55, 56, 91, 92
- БЕЛОЗЕМЦЕВА Ирина Ивановна, *математик* — 56
- БЕЛОНЕНКО Александр Сергеевич (р. 1946), *музыковед* — 322
- БЕРАНЖЕ Пьер Жан (1780–1857), *французский поэт* — 130
- БЁРНС Роберт (1759–1796), *шотландский поэт* — 509
- БЕРНСТАЙН Леонард (1918–1990), *американский композитор, дирижер* — 477
- БЕТХОВЕН Людвиг ван (1770–1827), *немецкий композитор* — 70, 77, 192, 228, 236, 349, 509
- БЛОК Александр Александрович (1880–1921), *поэт* — 90, 172, 351, 486
- БОБРИНЕВА Раиса Михайловна, *певица* — 175
- БОБРОВ Валентин Пантелеймонович (1939–1998), *молочный брат В. А. Гаврилина* — 27, 28
- БОБРОВА Александра Александровна, *кормилица В. А. Гаврилина* — 26–28
- БОГАЧЕВА Ирина Петровна, *певица* — 178, 449, 502

- БОГОЯВЛЕНСКИЙ Сергей Николаевич (1905–1985), *музыковед* — 90
- БОРИСОВ Олег [наст. имя Альберт] Иванович (1929–1994), *актер* — 109, 274, 275
- БОРИСОВ Юрий Альбертович (р. 1956–2007), *режиссер* — 244
- БОРОДИН Александр Порфирьевич (1833–1887), *композитор и ученый-химик* — 515
- БОЯРСКИЙ Константин Федорович (1915–1974), *балетмейстер* — 410, 411
- БРАМС Иоганнес (1833–1897), *немецкий композитор* — 480
- БРАУДО Исайя Александрович (1896–1970), *органист* — 91
- БРЕХТ Бертольд (1898–1958), *немецкий писатель и режиссер* — 109
- БРОВМАН Григорий Абрамович (1907–1984), *литературовед* — 161
- БРОДЕЛЬ Фернан (1902–1985), *французский историк* — 321
- БРОНФИН Елена Филипповна (1911–1993), *музыковед* — 91
- БРУНО Джордано (1548–1600), *итальянский философ* — 182
- БРЯНЦЕВ Александр Александрович (1883–1961), *режиссер* — 253
- БРЯНЦЕВ Дмитрий Александрович (1947–2004), *балетмейстер* — 463
- БРЯНЧИНИНОВЫ, *дворянский род* — 407
- БУДАРИН Вадим Андреевич (р. 1942), *балетмейстер* — 434, 435
- БУНИН Иван Алексеевич (1870–1953), *писатель* — 469
- БУТОВСКАЯ Наталия Яковлевна, *инженер-акустик* — 345, 362
- БУТОВСКИЙ Яков Леонидович (р. 1927), *киновед* — 18, 91, 181, 186, 226, 292, 301, 302, 306–308, 316, 343, 362, 426, 442–444, 447, 449, 453–457, 462, 463, 468, 510, 517–519
- БУЦКОЙ Анатолий Константинович (1892–1965), *музыковед* — 90
- БЯЛИК Михаил Григорьевич (р. 1929), *музыковед* — 144, 162, 168, 184, 205, 206, 210, 244, 458, 497
- ВАГНЕР Рихард (1813–1883), *немецкий композитор* — 375, 466
- ВАЙЛЬ Марк Яковлевич (1952–2007), *режиссер* — 343, 344
- ВАЛЕНТИН — см. БОБРОВ В. П.
- ВАЛЕРИЙ, *святой* — 464
- ВАЛЬТЕР [наст. фам. Шлезингер] Бруно (1876–1962), *немецкий дирижер* — 505
- ВАМПИЛОВ Александр Валентинович (1937–1972), *драматург* — 109, 327, 328
- ВАРЛАМОВ Александр Егорович (1801–1848), *композитор* — 141
- ВАРТАНОВ Анри Суменович (р. 1931), *искусствовед* — 301, 308, 309
- ВАРФОЛОМЕЕВ Михаил Алексеевич (р. 1947), *писатель* — 106
- ВАСИЛЬЕВ Владимир Викторович (р. 1940), *танцовщик, балетмейстер* — 412, 413, 415, 419, 420, 422–424, 463
- ВАСИЛЬЕВ Георгий Николаевич (1899–1946), *кинорежиссер* — 38
- ВАСИЛЬЕВ Сергей Александрович (1911–1975), *поэт* — 131
- ВАСИНА-ГРОССМАН Вера Андреевна, *музыковед* — 124, 126, 224

- ВЕДЕРНИКОВ Александр Филиппович (р. 1927), *певец* — 130, 502
- ВЕЛТИСТОВА Мария Константиновна (1907–?), *директор Средней специальной музыкальной школы при ЛОЛГК, педагог курса гармонии* — 69, 76
- ВЕРГИЛИЙ Марон Публий (70–19 до н. э.), *римский поэт* — 509
- ВЕРДИ Джузеппе (1813–1901), *итальянский композитор* — 110, 318, 352, 504
- ВИЛЛЕРУША Инта, *пианист-концертмейстер* — 407
- ВИНОГРАДОВА Татьяна Георгиевна, *музыковед* — 18
- ВИНОКУРОВ Евгений Михайлович (1925–1993), *поэт* — 239
- ВИТКИНД Зинаида Яковлевна (1909–1992), *пианистка* — 184–186
- ВИШНЕВСКАЯ Галина Павловна, *певица* — 451
- ВЛАДИМИР II МОНОМАХ (1053–1125), *великий князь киевский* — 329, 353, 383, 394
- ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ, *сосед В. А. Гаврилина по даче* — 290
- ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ — см. МИНИН В. Н.
- ВЛАДИМИРОВ Игорь Петрович (1919–1999), *режиссер* — 109, 174, 254, 255, 346
- ВЛАДИМИРЦОВ Александр Александрович (1911–1987), *композитор и дирижер* — 214, 313
- ВНУЧКА — см. Гаврилина А. А.
- ВОЙЛЕР Вадим Данилович (р. 1939), *скрипач* — 62, 63, 103
- ВОЛКОВ Соломон Массевич (р. 1944), *музыковед* — 98, 124, 165
- ВОЛКОНСКИЙ Андрей Михайлович (р. 1933), *композитор* — 500
- ВОЛОДИН [наст. фам. Лифшиц] Александр Моисеевич (1919–2001), *драматург, поэт* — 109, 199, 261
- ВОЛЬФЕНЗОН Сергей Яковлевич (1903–1992), *композитор, педагог* — 72–74, 82, 86, 117, 509
- ВОРОБЬЕВ Владимир Егорович (1937–1999), *режиссер* — 458
- ВОРОНИН Валентин Александрович (1889–1957), *регент* — 49
- ВОРОНИНА Татьяна Александровна, *композитор* — 82, 133
- ВОСКОБОЙНИКОВ Валерий Михайлович (р. 1939), *журналист, писатель* — 60, 105, 459
- ВУЛЬФИУС Павел Александрович (1908–1977), *музыковед* — 67, 68, 90, 509
- ВЫСОЦКИЙ Владимир Семенович (1938–1980), *актер, поэт, певец* — 46
- ВЯЛЬЦЕВА Анастасия Дмитриевна (1871–1913), *певица* — 222
- Г. А. — см. ТОВСТОНОГОВ Г. А.
- ГАВРИЛИН Андрей Валерьевич (р. 1960), *химик, сын В. А. Гаврилина* — 104, 466, 468
- ГАВРИЛИНА Анастасия Андреевна, *филолог, внучка В. А. Гаврилина* — 28, 466
- ГАВРИЛИНА Клавдия Михайловна (1902–1978), *педагог, мать В. А. Гаврилина* — 21, 24, 28–30, 34, 36, 41–45, 48, 53, 57, 58, 61, 63, 104, 225, 226, 468

- ГАВРИЛИНА Мария Михайловна, *тетя В. А. Гаврилина* — 44
- ГАВРИЛИНА Наталия Евгеньевна, *педагог, жена В. А. Гаврилина* — 18, 24, 28, 29, 37, 43, 56, 65, 66, 68, 76, 86, 87, 97, 103–105, 116, 156, 176, 179, 219, 224, 236, 249, 293, 317, 337, 344, 345, 348–351, 359, 361, 362, 407, 410, 426, 433, 438, 448, 450, 464–466, 468, 516, 520, 524
- ГАВРИЛОВ Игорь Вячеславович (р. 1965), *певец* — 130, 408
- ГАЙДН Франц Иосиф (1732–1809), *австрийский композитор* — 89, 159
- ГАККЕЛЬ Леонид Евгеньевич (р. 1936), *музыковед* — 76, 85, 123, 238, 363
- ГАЛИЧ [наст. фам. Гинзбург] Александр Аркадьевич (1918–1977), *драматург, поэт* — 115, 316
- ГАЛЯ — см. СМЕЛОВА Г. А.
- ГАРИК — см. ЧЕРНЯХОВСКИЙ Г.
- ГАРТЕВЕЛЬД Вильгельм Наполеонович (1862–1927), *композитор* — 396
- ГАШЕК Ярослав (1883–1923), *чешский писатель* — 454
- ГЕЙНЕ Генрих (1797–1856), *немецкий поэт* — 52, 54, 98, 118–120, 122–125, 127, 128, 140, 159, 160, 228, 229, 233, 234, 236, 241, 320, 468, 469, 483, 509
- ГЕННАДИЙ — см. Г. М. ОПОРКОВ
- ГЕРАСИМОВА Наталия Борисовна, *певица* — 359, 407
- ГЕРН, *композитор* — 506
- ГЁТЕ Иоганн Вольфганг (1749–1832), *немецкий поэт* — 469, 533
- ГИЛЯРОВСКИЙ Владимир Алексеевич (1853–1935), *писатель* — 38
- ГИНЗБУРГ Семен Львович (1901–1978), *музыковед* — 90
- ГЛАДКОВ Григорий Васильевич (р. 1953), *композитор* — 347
- ГЛАЗУНОВ Илья Сергеевич (р. 1930), *художник* — 365
- ГЛИНКА Михаил Иванович (1804–1857), *композитор* — 489
- ГЛИНКИНА Аграфена Ивановна, *народная певица* — 145
- ГЛЮК Кристоф Виллибальд (1714–1787), *немецкий композитор* — 110
- ГОГОЛЬ Николай Васильевич (1809–1852), *писатель* — 13, 17, 67, 77, 182, 355, 416, 431, 451–454, 456, 458, 460–462, 483
- ГОЛЕЙЗОВСКИЙ Касьян Ярославович (1892–1970), *балетмейстер* — 174
- ГОЛИКОВ Вадим Сергеевич (1932–2004), *режиссер* — 265
- ГОЛОВАШЕНКО Юрий Александрович (1910–1976), *театровед* — 266
- ГОЛУБОВСКАЯ Надежда Иосифовна (1891–1975), *пианистка, педагог* — 69
- ГОЛЬДОНИ Карло (1707–1793), *итальянский драматург* — 109
- ГОМЕР, *легендарный древнегреческий поэт* — 509
- ГОРБАЧЕВ Игорь Олегович (1927–2003), *актер, режиссер* — 403–405
- ГОРЕЛИК В. Д. — см. ВОЙЛЕР В. Д.
- ГОРКОВЕНКО Станислав Константинович (р. 1938), *дирижер* — 18, 420, 522
- ГОРОДЕЦКИЙ Станислав Иванович (р. 1939), *биолог-генетик* — 467
- ГОРОДНИЦКИЙ Александр Моисеевич (р. 1933), *поэт, певец-бард* — 218
- ГОРОХОВСКАЯ Евгения Станиславовна, *певица* — 178

- ГОРФУНКЕЛЬ Александр Хаимович (р. 1928), *историк, книговед* — 181, 182
ГОРЬКИЙ Максим [наст. имя и фам. Алексей Максимович Пешков] (1868–1936),
писатель — 525
ГОСПОДАРЕВ Филипп Павлович (1865–1938), *сказитель* — 451
ГРАНИК Анатолий Михайлович (1918–1989), *кинорежиссер* — 310
ГРАНИН [наст. фам. Герман] Даниил Александрович (р. 1919), *писатель* — 269
ГРИБОЕДОВ Александр Сергеевич (1795–1829), *драматург* — 346, 348
ГРИГОРОВИЧ Юрий Николаевич (р. 1927), *балетмейстер* — 462
ГРИГУЛИС Арвидс (1906–1989), *латышский писатель* — 120, 130, 416, 509
ГРИНМАН Иосиф Яковлевич (р. 1941), *соученик В. А. Гаврилина по школе-десятилетке* — 75
ГРОССМАН Леонид Петрович (1888–1965), *литературовед* — 73
ГРУМ-ГРЖИМАЙЛО Тамара Николаевна (1929–2007), *музыковед* — 356, 413
ГУГЕЛЬ Елена Самойловна (1904–1989), *пианистка, педагог* — 62, 69–71, 74, 77, 184, 509
ГУСЕВ Владимир Иванович (р. 1937), *литературовед* — 425
ГУТИН Борис Яковлевич, *режиссер* — 400

ДАРГОМЫЖСКИЙ Александр Сергеевич (1813–1869), *композитор* — 222
ДВОРНИКОВ Николай Николаевич (1916–1986), *житель Перхурьева* — 29, 35
ДЕМИДОВ Валерий Васильевич (р. 1939), *композитор* — 89
ДЕМИЧ Юрий Александрович (1948–1990), *актер* — 276
ДЕНИСОВ Эдисон Васильевич (1929–1996), *композитор* — 133, 161
ДЕСЯТНИКОВ Леонид Аркадьевич (р. 1955), *композитор* — 415
ДМИТРИЕВ Иван Иванович (1760–1837), *поэт* — 221, 436
ДОБРОХОТОВА Ольга Ивановна, *музыковед* — 255, 317
ДОДИН Лев Абрамович (р. 1944), *режиссер* — 109, 253, 254, 266, 324, 341, 342, 353
ДОЛГИЙ Вольф Гитманович (р. 1930), *драматург* — 251, 276
ДОЛУХАНОВА [наст. имя и отчество Заруи Агасьевна] Зара Александровна (1918–2007), *певица* — 18, 173–178, 235, 243, 244, 302, 323, 468, 490, 502, 522
ДОСТОЕВСКИЙ Федор Михайлович (1821–1881), *писатель* — 109, 257, 258, 416, 468, 469
ДРАПЕКО Елена Григорьевна, *актриса, депутат Государственной Думы* — 520
ДРУБАЧЕВСКАЯ Галина Григорьевна, *музыковед* — 234
ДРУСКИН Михаил Семенович (1905–1991), *музыковед* — 90
ДУБЯНСКИЙ Федор Михайлович (1760–1796), *композитор* — 436
ДУДИНЦЕВ Владимир Дмитриевич (1918–1998), *писатель* — 63
ДЬЯЧКОВ Леонид Николаевич (1939–1995), *актер* — 257

- ЕВГРАФОВ Юрий Владимирович (р. 1962), *скульптор* — 520
ЕВЛАХОВ Орест Александрович (1912–1973), *композитор* — 72, 79, 81–86, 96, 100, 122, 123, 155, 157
ЕВРИПИД (ок. 480–406 до н. э.), *древнегреческий драматург* — 340
ЕЛЬЧЕВА Ирина Михайловна, *композитор* — 133
ЕСЕНИН Сергей Александрович (1895–1925), *поэт* — 63, 180, 230, 335, 365, 468
ЕФИМОВА Галина Александровна, *певица* — 520
ЕФРЕМОВ Владислав Аркадьевич (р. 1935), *композитор* — 92
ЖЕНА — ГАВРИЛИНА Н. Е.
ЖУКОВ Георгий Константинович (1896–1974), *Маршал Советского Союза* — 212
ЖУКОВСКИЙ Василий Андреевич (1783–1852), *поэт* — 221, 236, 509

ЗАК Авенир Григорьевич (1919–1974), *журналист, драматург* — 250
ЗАЛЫГИН Сергей Павлович (1913–2000), *писатель* — 365, 397
ЗАРА АЛЕКСАНДРОВНА — см. ДОЛУХАНОВА З. А.
ЗАСОДИМСКИЙ Павел Владимирович (1843–1912), *писатель* — 26
ЗДЕНЕК С. — 131
ЗЕЛЯЕВ Африкан Иванович (р. 1938), *житель Перхурьева* — 35, 37, 41
ЗЕМЦОВСКИЙ Изалий Иосифович (р. 1942), *музыковед-фольклорист* — 132–134, 140, 164, 399
ЗИМИНА Инесса Васильевна, *директор Вологодского Дома народного творчества* — 399, 408
ЗЛОТНИКОВ Семен Исаакович (р. 1945), *драматург* — 343, 345
ЗОЛОТОВ Андрей Андреевич (р. 1937), *музыковед, журналист* — 174, 302
ЗОЩЕНКО Михаил Михайлович (1894–1958), *писатель* — 437, 454
ЗОЯ АЛЕКСАНДРОВНА — см. ХИЛЬ З. А.
ЗОЯ НИКОЛАЕВНА — см. МОРОЗОВА З. Н.
ЗУБОВ Михаил Юльевич (1877–1943), *композитор, пианист* — 28
ЗУБОВА Нонна, *певица* — 407

ИВАНОВ Всеволод Вячеславович (1895–1936), *писатель* — 115
ИВАНОВ Вячеслав Иванович (1866–1949), *поэт* — 384, 385
ИВАНОВА Людмила Николаевна (1921–?), *певица* — 175
ИВНИЦКИЙ Михаил Борисович (1926–1996), *художник* — 271, 272
ИГОРЬ — см. ПАПИН И. А.
ИЛЬИНСКИЙ Игорь Владимирович (1901–1987), *артист* — 455
ИЛЬФ [наст. фам. Файнзильберг] Илья Арнольдович (1897–1937), *писатель* — 63, 453, 454
ИРАКЛИЕВА Александра Николаевна (1921–1997), *заведующая хозяйством Октябрьского детдома в Вологде* — 47
ИСААКЯН Аветик (1875–1957), *армянский поэт* — 509

- КАЛИНИНА Татьяна Александровна, *поэт* — 201
КАЛИНЧЕНКО Таисия Семеновна, *певица* — 214, 216, 289, 296, 520
КАЛИСТРАТОВ Валерий Юрьевич (р. 1942), *композитор* — 533
КАЛНЫНЬ Имант (р. 1941), *латышский композитор* — 458
КАМПАНЕЛЛА Томмазо (1568–1639), *итальянский философ, поэт, политический деятель* — 182
КАНЕВСКИЙ Виталий Евгеньевич (р. 1935), *кинорежиссер* — 312
КАПА — см. ПАПИНА К. А.
КАРАМАНОВ Алемдар Сабитович (р. 1934), *композитор* — 533
КАРАНДАШОВА Мария Всеволодовна, *пианистка* — 175
КАРЕТНИКОВ Николай Николаевич (1930–1994), *композитор* — 533
КАСТАЛЬСКИЙ Александр Дмитриевич (1856–1926), *композитор и хоровой дирижер* — 393
КАТАЕВ Валентин Петрович (1897–1986), *писатель* — 332
КАТОНОВА Светлана Владимировна, *музыковед* — 322
КАУФМАН Бел (р. 1912), *американская писательница* — 30
КАЦ Борис Аронович (р. 1947), *музыковед* — 178, 363
КАШИН Владимир Анатольевич (р. 1950), *архитектор* — 520
КИМ [псевдоним Михайлов] Юлий Черсанович (р. 1936), *поэт, певец-бард* — 218
КИРИЛЛОВА Элла Андреевна, *музыковед* — 401
КЛАВДИЯ МИХАЙЛОВНА, КЛАВДИЯ — см. ГАВРИЛИНА К. М.
КЛАЙБЕРН Харви Лаван [русский вариант Ван Клиберн], *американский пианист* — 76
КЛЕЙМАН Наум Ихилевич (р. 1937), *киновед* — 226
КЛЕМЕНТИ Муцио (1752–1832), *пианист, композитор* — 69, 77, 509
КЛИБЕРН — см. КЛАЙБЕРН Х. Л.
КЛЯЧКИН Евгений Исаакович (1934–1994), *певец-бард* — 218
КНАЙФЕЛЬ Александр Аронович (р. 1943), *композитор* — 507
КОЗИН Вадим Алексеевич (1903–1994), *певец* — 222
КОЗИНЦЕВ Григорий Михайлович (1905–1973), *режиссер* — 301, 302, 462, 517
КОЗИНЦЕВА Валентина Георгиевна, *актриса, жена Г. М. Козинцева* — 462
КОЗЛОВ Леонид Константинович (1933–2006), *киновед* — 226, 227, 307, 308
КОЗЛОВСКИЙ Иван Семенович (1900–1993), *певец* — 47, 161
КОКУШИН Николай Николаевич (р. 1940), *соученик В. А. Гаврилина по школе-десятилетке* — 75
КОЛОСОВА-ТАРИВЕРДИЕВА Вера Гориславовна, *музыковед* — 361
КОЛЬЦОВ Алексей Васильевич (1809–1842), *поэт* — 468
КОНДРАТЬЕВА Асклиада Алексеевна (1888 [по др. сведениям 1890]–1972), *няня и крестная мать В. А. Гаврилина* — 29–31, 34, 35, 40, 44, 46
КОНОБЕЕВА Галина Константиновна, *пианистка-педагог* — 245

- КОПЕЛЯН Ефим Захарович (1912–1975), актер — 109, 269
КОПКОВ Александр Андреевич (1907–1942), драматург — 256
КОПЫШЕВА Елена Васильевна, инспектор детских домов Вологодского областного отдела народного образования с 1942 по 1975 гг. — 47, 61
КОРМИЛИЦА — см. БОБРОВА А. А.
КОРОГОДСКИЙ Зиновий Яковлевич (1926–2004), режиссер — 109, 174, 251–253, 266–268, 276
КОРОСТЫЛЕВ Вадим Николаевич (1923–1997), драматург — 14, 109, 255, 256, 264, 313, 316, 317, 320, 322, 452
КОРОТАЕВ Виктор Вениаминович (1939–1998), поэт — 27
КОТИКОВА Наталия Львовна (1906–1981), музыковед, фольклорист — 142, 179
КОТЛЯРЕВСКИЙ Иван Петрович (1769–1838), украинский писатель — 509
КОЧЕРГИН Эдуард Степанович (р. 1937), художник — 333, 342
КОЧНЕВ Юрий, дирижер — 144
КОШЕЛЕВ Вячеслав Анатольевич (р. 1950), литературовед — 403
КСЕНИЯ ГЕОРГИЕВНА — см. ТОМАШЕВСКАЯ К. Г.
КРЕСТНАЯ — см. КОНДРАТЬЕВА А. А.
КУЗМИН Михаил Алексеевич (1872–1936), поэт — 249
КУЗНЕЦОВ Исай Константинович (р. 1906), журналист, драматург — 250
КУКИН Юрий Алексеевич (р. 1932), певец-бард — 218
КУЛИКОВА Кира Федоровна, театровед — 265
КУНАУ Иоганн (1660–1772), композитор — 506
КУПРИН Александр Иванович (1870–1938), писатель — 431
КУРАЕВ Михаил Николаевич (р. 1939), писатель — 311
КУРБАТОВ Валентин Яковлевич (р. 1939), литературовед, искусствовед — 14, 17, 32, 37, 505
- ЛАВРОВ Кирилл Юрьевич (1925–2007), актер — 269
ЛЕБЕДЕВ Евгений Алексеевич (1917–1997), актер — 107
ЛЕБЕДЕВ Николай Сергеевич (1947–2000), композитор — 109, 157, 179
ЛЁВЕ Карл (1796–1869), немецкий композитор — 126
ЛЕВИН Дмитрий Исаакович (р. 1939), соученик В. А. Гаврилина по школе-десятилетке — 75
ЛЕДЕНЁВ Роман Семенович (р. 1930), композитор — 533
ЛЕЙФЕРКУС Сергей Петрович (р. 1946), певец — 130
ЛЕМАН Альберт Семенович (1915–1998), композитор, педагог — 81, 84, 85
ЛЕМЕШЕВ Сергей Яковлевич (1902–1977), певец — 47
ЛЕОНИДОВ [наст. фам. Вольфензон] Леонид Миронович (1873–1941), актер — 73
ЛЕРЧЕР Елизавета Эдуардовна, пианистка, педагог — 51
ЛЕСКОВ Николай Семенович (1831–1895), писатель — 17, 469
ЛЕЩЕНКО Петр Константинович (1898–1951), певец — 222

- ЛИБУРКИН Давид Лазаревич, режиссер — 275
ЛИСТ Ференц (1880–1971), венгерский композитор — 70, 370
ЛИТИНСКИЙ Генрих Ильич (1901–1985), композитор — 97
ЛИХАЧЕВ Дмитрий Сергеевич (1906–1999), литературовед — 16, 371, 377, 394
ЛОНДОН Джек (наст. имя и фамилия Джон Гриффит) (1876–1916), американский писатель — 446
ЛЬВОВ-АНОХИН Борис Александрович (1926–2000), режиссер, критик, балетовед — 417, 422, 423
ЛЯДОВ Анатолий Константинович (1855–1914), композитор — 61
ЛЯЛЯ, ЛЯЛЬКА, детское имя В. А. Гаврилина — 27, 33
- МАГДЕЕВА Маргарита Изильевна, певица — 326, 520
МАДОРА Юлия Моисеевна [по мужу Эйдельман], литератор — 343, 345
МАЗО Маргарита Львовна, фольклорист — 399
МАКСИМОВ Виктор Григорьевич (1942–2005), поэт — 196, 204, 211–213, 289, 331, 347, 466
МАКСИМОВ Сергей Васильевич (1831–1901), писатель, этнограф — 469
МАКСИМОВА Екатерина Сергеевна, балерина — 413, 415, 419, 463
МАЛЕВАННАЯ Лариса Ивановна, актриса — 109, 260–263
МАЛЕР Густав (1860–1911), австрийский композитор — 77, 91, 141, 191, 195, 236, 238, 378, 486, 501, 533
МАЛЬГИНОВА Фаина Павловна, тетя В. А. Гаврилина по отцу — 24
МАМА — см. ГАВРИЛИНА К. М.
МАМА — см. ШТЕЙНБЕРГ О. Я.
МАНН Юрий Владимирович (р. 1929), литературовед — 456
МАРИЯ МИХАЙЛОВНА — см. ГАВРИЛИНА М. М.
МАРУСЯ — см. ГАВРИЛИНА М. М.
МАРШАК Самуил Яковлевич (1887–1964), поэт — 178, 179
МАТВЕЕВ Михаил Александрович (1912–1994), композитор — 190
МАТУТИТЕ Евгения Антоновна, музыковед — 207
МАТЬ — см. ГАВРИЛИНА К. М.
МАЯКОВСКИЙ Владимир Владимирович (1893–1930), поэт — 70, 280, 363
МЕЙЕРХОЛЬД Ирина Всеволодовна (1905–1981), режиссер, педагог — 174
МЕЙЛИХ Евгений Иосифович (р. 1925), музыковед — 189
МЕНДЕЛЬСОН [наст. фам. Мендельсон-Бартольди] Якоб Людвик Феликс (1809–1847), немецкий композитор — 506
МЕНЬШИКОВ Олег Евгеньевич (р. 1960), актер, режиссер — 347
МЕРЗЛОВ Анатолий, тракторист — 294, 295, 297
МЕРКУРЬЕВ Василий Васильевич (1904–1978), актер — 174
МИНИН Владимир Николаевич (р. 1929), дирижер-хормейстер — 62, 97, 351, 352, 354–356, 359, 361, 366–368, 378, 398, 399, 447, 448, 478, 502, 522, 528, 531

- МИХАЙЛОВ Александр Николаевич (р. 1948), *композитор* — 159
МИХАЙЛОВ Вадим Васильевич (р. 1931), *кинорежиссер, драматург* — 209, 311
МИХАЙЛОВ Михаил Кесаревич (1914–1983), *музыковед* — 91
МИХЕЕВА Людмила Викентьевна, *музыковед* — 190
МКРТЧЯН Лина [Елена Владимировна], *певица* — 505
МНАЦАКАНЯН Александр Дереникович (р. 1936), *композитор* — 81
МОИСЕЕВ Л. Ю., *драматург* — 265
МОКЕЕВ Борис Яковлевич (р. 1935), *композитор* — 92
МОНТАН Ив [наст. имя и фам. Иво Ливи] (1921–1991), *французский певец* — 222
МОРДУКОВА Нонна [наст. имя Ноябрина] Викторовна (1925–2008), *актриса* — 311
МОРОЗОВА Зоя Николаевна, *теща Э. А. Хилы* — 215
МОЦАРТ Вольфганг Амадей (1756–1791), *австрийский композитор* — 228, 236, 352
МРАВИНСКИЙ Евгений Александрович (1903–1988), *дирижер* — 367, 502–504, 519
МУРАВЬЕВ Михаил Никитич (1757–1807), *писатель* — 38, 58
МУРОВ Аскольд Федорович (1928–1996), *композитор* — 133
МУСОРГСКИЙ Модест Петрович (1839–1881), *композитор* — 13, 82, 110, 123, 134, 141, 169, 222, 230, 315, 316, 321, 374, 454, 468, 481, 491
МЯЛО Ксения Григорьевна, *историк, публицист* — 37
- НАГОВИЦЫН Вячеслав Лаврентьевич (р. 1939), *композитор* — 92
НАДСОН Семен Яковлевич (1862–1887), *поэт* — 249
НАСТЯ — см. ГАВРИЛИНА А. А.
НАТА — см. БУТОВСКАЯ Н. Я.
НАТАЛИЯ, *святая* — 464
НАТАЛИЯ ЕВГЕНЬЕВНА — см. ГАВРИЛИНА Н. Е.
НАТАН — см. ЭЙДЕЛЬМАН Н. Я.
НАТАША — 345, см. БУТОВСКАЯ Н. Я.; 359, см. ГЕРАСИМОВА Н. Б.; в остальных случаях см. ГАВРИЛИНА Н. Е.
НЕВОЛОВИЧ Арнольд Александрович (р. 1953), *композитор* — 157, 158
НЕЙГАУЗ Генрих Густавович (1888–1964), *пианист, педагог* — 485
НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО Владимир Иванович (1858–1943), *режиссер* — 452
НЕСТЕРЕНКО Евгений Евгеньевич (р. 1938), *певец* — 352
НИКИТИН Виктор Михайлович (р. 1938), *дирижер-хормейстер* — 62, 103, 105
НИКИТИН Федор Михайлович (1900–1988), *киноактер* — 174
НИКИТИНА Марина, *жена В. М. Никитина* — 105
НИКОЛАЕВ Алексей Александрович (р. 1931), *композитор* — 133
НИКОЛАЙ, *протоиерей* — 469
НИКОЛАЙ ДМИТРИЕВИЧ — см. ПЕТУШКОВ Н. Д.

НИЦШЕ Фридрих (1844–1900), немецкий философ — 159

НОВИК Нора, пианистка — 186–188, 407

НОВИКОВА Татьяна Васильевна, певица — 244

ОБРАЗЦОВА Елена Васильевна, певица — 178, 352, 448, 449

ОВЕЧКИН Олег Константинович (1935–1997), режиссер — 259

ОВЧИННИКОВ Вячеслав Александрович (р. 1936), композитор — 403

ОГАНЯН Роберт Александрович (р. 1942), пианист — 18, 77

ОДОЕВСКИЙ Александр Иванович (1802–1839), поэт — 346

ОДОЕВСКИЙ Владимир Федорович (1804–1869), писатель, музыкальный теоретик и критик — 111, 498

ОКУДЖАВА Булат Шалвович (1924–1997), поэт — 316

ОКУНЕВ Герман Григорьевич (1931–1973), композитор — 81

ОЛЬГА ЯКОВЛЕВНА — см. ШТЕЙНБЕРГ О. Я.

ОЛЬШАНСКИЙ Иосиф Григорьевич (1917–2004), драматург, сценарист — 113

ОНЕГГЕР Артюр (1892–1955), французский композитор — 77, 429

ОПОРКОВ Геннадий Михайлович (1936–1983), режиссер — 109, 261, 327

ОРЛОВА Елена Михайловна (1908–1985), музыковед — 90

ОРФ Карл (1895–1982), композитор — 118, 130

ОСТРОВСКИЙ Александр Николаевич (1823–1886), драматург — 108, 109, 265, 266, 348, 435, 453, 457

ОСТРОВСКИЙ Ян, ученик В. А. Гаврилина — 441

ОТЕЦ — см. БЕЛОВ А. П.

ОТЮГОВА Татьяна Александровна, журналист — 289

ПАВЛОВА Антонина Павловна (1907–1966), руководитель балетного кружка в Октябрьском детдоме — 48

ПАИСОВ Юрий Иванович, проректор Академии хорового искусства — 531

ПАЛСЕИЧ И ЕГО СЫН — см. СЕРЕБРЯКОВЫ П. А. и Ю. П.

ПАНКИН Борис Дмитриевич (р. 1931), журналист — 259, 260

ПАНИНА Варвара Васильевна (1872–1911), певица — 222

ПАПА — см. ТОМАШЕВСКИЙ Д. Г.

ПАПИН Игорь Александрович (1940–1993), сын А. В. Папиной — 29

ПАПИНА Анна Васильевна, жительница Перхурьева — 34

ПАПИНА Галина Васильевна, жительница Перхурьева — 29

ПАПИНА Капитолина Александровна (1938–1985), дочь А. В. Папиной — 29, 34

ПАРЧ Гарри (1901–1974), американский композитор и инструментальный мастер — 477

ПАСТЕРНАК Борис Леонидович (1890–1960), поэт — 164, 197, 251

ПАТЛАЕНКО Эдуард Николаевич (р. 1936), композитор — 92, 93

ПАХОМЕНКО Мария Леонидовна, певица — 214–216, 502

- ПЕНЬКОВ Николай Георгиевич (р. 1934), актер — 306
- ПЕРГОЛЕЗИ (наст. фамилия Драги) Джованни Баттиста (1710–1736), итальянский композитор — 403
- ПЕТР I (1721–1725), российский император — 194
- ПЕТРЕНКО Алексей Васильевич (р. 1938), актер — 505
- ПЕТРОВ Андрей Павлович (1930–2006), композитор — 72, 81, 84, 520
- ПЕТРОВ [наст. фам. Катаев] Евгений Петрович (1902–1942), писатель — 63, 453
- ПЕТУШКОВ Николай Дмитриевич (1918–1984), муж Т. Д. Томашевской — 204, 206
- ПИСАНКО Иван Георгиевич (1920–1991), музыкант–балалаечник, педагог — 48, 49
- ПЛАТОНОВ Андрей Платонович (1899–1951), писатель — 17, 375
- ПЛОТНИКОВА Валентина Ивановна (1929–?), ученица О. Я. Штейнберг и соседка по даче в Строганово — 291
- ПЛУЧЕК Валентин Николаевич (1909–2002), режиссер — 401
- ПОГОДИН Радий Петрович (1925–1993), писатель — 251
- ПОЛЯКОВА Нелли Ивановна, художник — 251
- ПОЛЯНОВСКИЙ Георгий Александрович (1894–1983), музыковед — 174, 186
- ПОЧИКОВСКИЙ Артур Евгеньевич (1931–2003), певец — 130
- ПРОКОФЬЕВ Александр Андреевич (1900–1971), поэт — 331
- ПРОКОФЬЕВ Сергей Сергеевич (1891–1953), композитор — 63, 82, 90, 110,
- ПУЛЕНК Франсис (1899–1963), французский композитор — 189
- ПУСТЫЛЬНИК Иосиф Яковлевич (1905–1991), композитор — 90
- ПУШКИН Александр Сергеевич (1799–1837), поэт — 13, 256, 267, 320, 335, 340, 346, 405, 410, 483
- ПУШКИН Василий, житель Перхурьево — 37
- ПЧЁЛКИН Леонид Аристархович (1924–2004), режиссер — 302, 303
- ПЬЯНКОВА Светлана Викторовна, музыковед–фольклорист — 135
- РАВЕЛЬ Морис (1875–1937), французский композитор — 99
- РАЗИН Степан Тимофеевич (ок. 1630–1671), донской казак, предводитель Крестьянской войны — 334, 335, 347, 353, 376
- РАЙКОВ Борис Алексеевич (р. 1937), композитор — 92
- РАСПУТИН Валентин Григорьевич (р. 1937), писатель — 32, 324, 341, 397, 468, 519
- РАХМАНИНОВ Сергей Васильевич (1873–1943), композитор — 161, 189, 383
- РЕМИЗОВА Александра Исааковна (1905–1989), режиссер — 264
- РЕЦЕПТЕР Владимир Эммануилович (р. 1935), актер, режиссер, поэт — 267
- РИМАН Карл Вильгельм Юлиус Хуго (1849–1919), немецкий музыковед — 467
- РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Николай Андреевич (1844–1908), композитор — 61

- РИХТЕР Святослав Теофилович (1915–1997), *пианист* — 487, 502–504, 519
РОЛЛАН Ромен (1866–1944), *французский писатель* — 17, 77, 498, 527
РОМАН (РОМАН СЛАДКОПЕВЕЦ), *монах, поэт* — 399, 440
РОМАНОВ Александр Александрович (1930–1999), *поэт* — 180
РОМАНОВ Григорий Васильевич (1923–2008), *1-й секретарь Ленинградского обкома КПСС* — 275
РОМАНОВА Анна Харлампиевна (1885–1967), *директор Октябрьского детдома* — 44, 47
РОМАШИН Владимир Владимирович (р. 1939), *певец* — 130
РОССИНИ Джоаккино (1792–1868), *итальянский композитор* — 318
РОТА Нино (1911–1979), *итальянский композитор* — 347
РУБИН Владимир Ильич (р. 1924), *композитор* — 144, 184, 191, 195, 222, 482, 529, 533
РУБИНШТЕЙН Антон Григорьевич (1829–1994), *композитор, пианист* — 73
РУБИНШТЕЙН Николай Григорьевич (1835–1981), *пианист, дирижер* — 73
РУБЦОВ Николай Михайлович (1936–1971), *поэт* — 38, 335, 365, 437, 468, 525
РУБЦОВ Феодосий Антонович (1904–1986), *музыковед, фольклорист* — 91, 100, 137–140, 171, 399
РУДЕНКО Геннадий Георгиевич (р. 1944), *актер, режиссер* — 343
РУЧЬЕВСКАЯ Екатерина Александровна, *музыковед* — 242

САЛМАНОВ Вадим Николаевич (1912–1978), *композитор* — 87–90, 97, 468
САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН [наст. фам. Салтыков, псевдоним Н. Щедрин] Михаил Еврафович (1826–1889), *писатель* — 453
САЛТЫКОВА Тамара Сергеевна (1904–1976), *пианистка* — 174, 175
САЛЪЕРИ Антонио (1750–1825), *итальянский композитор* — 14, 67
САПЕЛКИН Ефим, *народный исполнитель из Белгородской области* — 145
СВАН Альфред (1890–1970), *американский композитор, хормейстер* — 533
СВЕТЛАНОВ Евгений Федорович (1928–2002), *дирижер, композитор* — 533
СВИРИДОВ Георгий [Юрий] Васильевич (1915–1998), *композитор* — 13, 90, 91, 130, 133, 144, 161, 172–174, 178, 184, 190, 195, 199, 206, 207, 221, 230, 242, 303–307, 309, 315, 316, 318, 321, 331, 339, 351, 354, 355, 359, 362, 367, 374, 396, 424, 451, 457, 468, 477, 481, 485, 489, 490, 504, 509, 516, 522, 533
СЕЛИВЕРСТОВ Юрий Иванович (1941–1990), *художник* — 106, 229, 231, 348, 361, 439, 440, 449, 468
СЕМЁН — см. ЗЛОТНИКОВ С. И.
СЕМЕНЮК Владимир Онуфриевич (р. 1939), *хормейстер* — 398
СЕНЧИНА Людмила Петровна, *певица* — 210, 214, 520
СЕРЕБРЯКОВ Павел Алексеевич (1909–1977), *пианист, педагог* — 89, 90
СЕРЕБРЯКОВ Юрий Павлович (р. 1939), *дирижер* — 89

- СЕРЕДА Раиса Иосифовна (1920–2000), *хормейстер* — 103
СИГИТОВ Сергей Михайлович (р. 1940), *музыковед* — 62
СИЛИНА Галина Ивановна (1935–1987), *журналистка* — 343
СИЛИНА Галина, *певица* — 245
СИЛЬМАН Тамара Исааковна (1909–1974), *литературовед* — 127
СИМЕОН ПОЛОЦКИЙ [наст. имя и фам. Самуил Емельянович Петровский-Ситианович] (1629–1680), *писатель* — 440
СИМОНОВ Константин [наст. имя Кирилл] Михайлович (1915–1979), *писатель* — 276
СИМОНОВ Николай Константинович (1901–1973), *актер* — 77
СИМОНОВ Юрий Иванович (р. 1941), *дирижер* — 18, 62, 75
СКЛИЯ — см. КОНДРАТЬЕВА А. А.
СЛОНИМСКИЙ Сергей Михайлович (р. 1932), *композитор* — 73, 81, 82, 84, 91, 133, 158
СМЕЛКОВА [по мужу Клишанец] Римма Анатольевна, *инженер* — 48
СМЕЛОВА Галина Александровна, *сестра В. А. Гаврилина* — 24, 29, 32, 33, 44, 45, 61, 63
СМЕЛЯНСКИЙ [наст. фам. Альтшулер] Анатолий Миронович (р. 1942), *театровед* — 250, 265, 452
СМИРНОВ Иван Павлович (1916–1992), *дирижер-хормейстер, педагог* — 48–50, 52
СМЫСЛОВА Тамара Ивановна, *фольклорная певица* — 421, 423, 429
СОБОЛЕВ Леонид Сергеевич (1898–1971), *писатель* — 346
СОБОЛЕВА Галина Геннадиевна, *музыковед* — 436
СОКОЛЕНКО Людмила, *певица* — 245
СОКОЛОВА Ирина Леонидовна, *актриса* — 109
СОЛЖЕНИЦЫН Александр Исаевич (1918–2008), *писатель* — 161
СОЛЛЕРТИНСКИЙ Иван Иванович (1902–1942), *музыковед, театровед* — 238
СОЛЛОГУБ Владимир Александрович (1813–1882), *писатель* — 104
СОЛОВСКИЙ Геннадий Иванович (1956–1998), *драматург, режиссер* — 405
СОЛОВЬЕВ-СЕДОЙ [наст. фам. Соловьев] Василий Павлович (1907–1979), *композитор* — 98, 117, 139, 140, 143, 223, 420, 425, 489
СОНИНА Антонина Ивановна, *воспитатель детдома в Воздвижение* — 29
СОРОКИН Питирим Александрович (1889–1968), *американский социолог* — 38, 476, 478
СОХОР Арнольд Наумович (1924–1977), *музыковед* — 123, 126, 162, 163, 165, 167, 169, 222, 233, 296, 304, 439, 508
СОШНИКОВ Валентин Дмитриевич (р. 1944), *режиссер* — 256
СТАЛИН [наст. фам. Джугашвили] Иосиф Виссарионович (1879–1953), *политический деятель* — 43, 44, 61

- СТАНИСЛАВСКИЙ [наст. фам. Алексеев] Константин Сергеевич (1863–1938), *режиссер, актер* — 504
- СТРАВИНСКИЙ Игорь Федорович (1882–1971), *композитор* — 238, 374, 436
- СУХОВЕРКО Рогволд Васильевич (р. 1941), *актер* — 250, 389, 398
- СЫН — см. ГАВРИЛИН А. В.
- ТАБАЧНИКОВ Модест Ефимович (1913–1977), *композитор* — 113
- ТАБИ Ласло (1910–1989), *венгерский писатель* — 113, 509
- ТАИРОВА Светлана Эмильевна, *музыковед, директор Санкт-Петербургского издательства «Композитор»* — 459
- ТАКТАКИШВИЛИ Отар Васильевич (1924–1989), *композитор* — 365, 366
- ТАНЕЕВ Сергей Иванович (1856–1915), *композитор* — 370
- ТАРАСОВ Г., *журналист* — 219
- ТАРАТОРКИН Георгий Георгиевич (р. 1945), *актер* — 109
- ТАРИВЕРДИЕВ Микаэл Леонович (1931–1996), *композитор* — 323, 324, 347, 430
- ТАРКОВСКИЙ Андрей Арсеньевич (1932–1986), *режиссер* — 320
- ТАРШИС Надежда Александровна, *театровед* — 258, 262
- ТАТЬЯНА ДМИТРИЕВНА — см. ТОМАШЕВСКАЯ Т. Д.
- ТАТЬЯНА ИВАНОВНА — см. КАЛИНИНА Т. И.
- ТВАРДОВСКИЙ Александр Трифонович (1910–1971), *поэт* — 195, 259, 419, 421–424, 429, 447, 463
- ТЕМИРКАНОВ Юрий Хатуевич (р. 1938), *дирижер* — 62
- ТЕНДРЯКОВ Владимир Федорович (1923–1984), *писатель* — 109, 267–269
- ТЕНЯКОВА Наталия Максимовна, *актриса* — 276
- ТЕР-МАРТИРОСЯН Тигран Георгиевич (1906 — после 1971), *композитор* — 90
- ТИНТОРЕТТО [наст. фам. Робусто] Якопо (1518–1594), *итальянский художник* — 504
- ТИЩЕНКО Борис Иванович (р. 1939), *композитор* — 81, 82, 85, 86, 133
- ТОВСТОНОГОВ Георгий Александрович (1913–1989), *режиссер* — 109, 256, 268, 269, 272, 275, 276, 303, 304, 307, 309, 347, 405, 452, 457
- ТОЛСТОЙ Алексей Константинович (1817–1875), *писатель* — 249
- ТОЛСТОЙ Лев Николаевич (1828–1910), *писатель* — 13, 67, 77, 177, 230, 373, 388, 397, 468, 502
- ТОЛУБЕЕВ Юрий Владимирович (1906–1979), *актер* — 77
- ТОМАШЕВСКАЯ Ксения Георгиевна (1896–1973) — 50
- ТОМАШЕВСКАЯ Татьяна Дмитриевна, *пианист, педагог* — 18, 28, 29, 35, 45, 47–52, 54–57, 120, 204, 206, 225, 226, 289, 293, 302, 309, 349, 361, 362, 399, 404, 405, 407, 409, 433, 464, 468, 520, 522
- ТОМАШЕВСКИЙ Дмитрий Георгиевич (1896–1937), *адвокат* — 50–51
- ТОПЧИЕВ Леонид Георгиевич (р. 1930), *режиссер* — 401–403

- ТРЕДИАКОВСКИЙ Василий Кириллович (1703–1768), *поэт, филолог* — 383
ТРЕТЬЯКОВ Виктор Викторович (р. 1936), *скрипач* — 359
ТУЛЬЧИНСКАЯ Нелли Александровна, *пианист* — 407, 408
ТУТЫШКИН Андрей Петрович (1910–1978), *актер, режиссер* — 174
ТЫНЯНОВ Юрий Николаевич (1894–1943), *литературовед, писатель* — 127, 255
ТЭСС Татьяна (настоящ. имя и фам. Татьяна Николаевна Сосюра) (1906–1983), *журналист* — 264
ТЮТЧЕВ Федор Иванович (1803–1873), *поэт* — 221, 224, 274
- УВАРОВ Сергей Семенович (1786–1855), *государственный деятель* — 318
УИЛЬЯМС Теннесси [наст. имя и фам. Томас Ланир] (1911–1983), *американский драматург* — 109, 324, 325, 326, 328, 509
УЛЬЯНОВ Михаил Александрович (1927–2007), *актер* — 109, 303–305, 307, 309, 333–335, 337, 339, 347, 376, 423, 438, 468
УСПЕНСКИЙ Глеб Иванович (1843–1902), *писатель* — 441, 442, 468, 469, 483
УСПЕНСКИЙ Николай Дмитриевич (1900–1927), *музыковед* — 161
- ФАИНА ПАВЛОВНА — см. МАЛЬГИНОВА Ф. П.
ФЕДОСЕЕВ Владимир Иванович (р. 1932), *дирижер* — 323, 505
ФИЛАТОВА Людмила Павловна, *певица* — 244
ФИЛЕНКО Галина Тихоновна (1911–2001), *музыковед* — 90
ФИЛЬШТИНСКИЙ Вениамин Михайлович (р. 1937), *режиссер* — 332, 333
ФИНКЕЛЬШТЕЙН Израиль Борисович (1910–1987), *композитор, пианист* — 91
ФЛОРЕНСКИЙ Павел Александрович [отец Павел] (1882–1943), *религиозный философ, математик, искусствовед* — 160, 474
ФОКИНА Ольга Александровна, *поэт* — 18, 213, 309, 402, 403
ФОМЕНКО Петр Наумович (р. 1932), *режиссер* — 343
ФРЕЙНДЛИХ Алиса Бруновна, *актриса* — 109, 258
- ХАРАДЖАНЫН Раффи Испирович (р. 1944), *пианист* — 186–188, 349, 407, 516
ХАРЛАМПИЕВНА — см. РОМАНОВА А. Х.
ХВОСТИН Владимир Иванович (1937–1982), *пианист-аккомпаниатор* — 348, 439, 440, 468
ХИЛЬ Зоя Александровна, *жена Э. А. Хилы* — 215
ХИЛЬ Эдуард Анатольевич (р. 1934), *певец* — 18, 210, 214, 215, 272, 296, 302, 309, 313, 317, 321, 322, 520
ХИТРОВО-КУТУЗОВА Елизавета Михайловна (1783–1839) — 104
ХРЕННИКОВ Тихон Николаевич (1913–2007), *композитор* — 96, 457
ХРУЩЕВ Никита Сергеевич (1894–1971), *политический деятель* — 51, 130

- ЧАЙКОВСКИЙ Борис Александрович (р. 1925), композитор — 222
ЧАЙКОВСКИЙ Петр Ильич (1840–1893), композитор — 141, 179, 238, 398, 468
ЧЕРКАСОВ Николай Константинович (1903–1966), актер — 77
ЧЕРНАЯ Г., музыковед — 272
ЧЕРНИ Карл (1791–1857), австрийский композитор и педагог — 509
ЧЕРНОВ Владимир Николаевич (р. 1953), певец — 130, 323
ЧЕРНУШЕНКО Владислав Александрович (р. 1936), дирижер — 398
ЧЕРНЯХОВСКИЙ Гарий Маркович (р. 1944), режиссер — 337
ЧЕСНОКОВ Александр Григорьевич, брат П. Г. Чеснокова — 533
ЧЕСНОКОВ Павел Григорьевич (1877–1944), дирижер-хормейстер — 533
ЧЕХОВ Антон Павлович (1861–1904) — 13, 17, 156, 184, 240, 320, 378, 412, 414–416, 418, 442, 463, 469, 483
ЧЖАН ЦЗИ, китайский поэт эпохи Тан (618–907) — 195
ЧУХРАЙ Григорий Наумович (1921–2001), кинорежиссер — 311
- ШАГИНЯН Мариэтта Сергеевна (1888–1982), писательница — 174
ШАЛАМОВ Варлам Тихонович (1907–1982), писатель — 190, 237
ШАЛЯПИН Федор Иванович (1873–1938), певец — 321
ШАПИРО Муза Вениаминовна (1918–2001), музыковед — 68
ШАРКО Зинаида Максимовна, актриса — 109, 174, 275
ШВАРЦ Исаак Иосифович (р. 1923), композитор — 81
ШВЕЙЦЕР Альберт (1875–1965), немецкий врач, философ, музыковед — 77
ШВЕЙЦЕР Михаил Абрамович (1920–2000), кинорежиссер — 172
ШЕКСПИР Уильям (1564–1616), английский драматург — 109
ШЕЛЛЕР-МИХАЙЛОВ [наст. фам. Шеллер] Александр Константинович (1938–1900), писатель — 469
ШЁНБЕРГ Арнольд (1874–1951), австрийский композитор — 191
ШЕПИТЬКО Лариса Ефимовна (1938–1978), режиссер — 310
ШЕРГИН Борис Викторович (1893–1973), писатель — 195, 200, 397, 423, 468
ШЕФНЕР Вадим Сергеевич (1915–2002), писатель — 120, 130
ШИЛЛЕР Иоганн Фридрих (1759–1805), немецкий поэт, драматург — 469
ШИПУЛИН Владимир Германович (1924–1979), хормейстер, педагог — 60
ШИТАРЕВ Владимир Ильич (р. 1947), вице-губернатор Санкт-Петербурга — 520
ШНИТКЕ Альфред Гарриевич (1939–1998), композитор — 477, 507
ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМ (наст. имя Шолом Нахумович Рабинович) (1859–1916), еврейский писатель — 454
ШОПЕН Фридерик (1810–1849), польский композитор — 158, 480, 487
ШОСТАКОВИЧ Дмитрий Дмитриевич (1906–1975), композитор — 63, 64, 75, 76, 79–82, 85–89, 99, 123, 130, 133, 139, 141, 155, 156, 159, 161, 169, 173, 174, 191, 221, 315, 316, 322, 397, 398, 410, 468, 478, 483, 484, 499, 501, 533
ШТЕЙНБЕРГ Максимилиан Осеевич (1883–1946), композитор — 73

ШТЕЙНБЕРГ Н. Е. — см. ГАВРИЛИНА Н. Е.

ШТЕЙНБЕРГ Ольга Яковлевна (1906–1996), *режиссер, мать Н. Е. Гаврилиной* — 28, 103, 112, 115, 181, 226, 466

ШТЕЙНБЕРГ София Владимировна (1880–1970), *бабушка Н. Е. Гаврилиной* — 104, 179

ШТОКХАУЗЕН Карлхайнц (р. 1928), *немецкий композитор* — 158

ШТРАУС Рихард (1864–1949), *немецкий композитор* — 91

ШУБЕРТ Франц (1797–1828), *немецкий композитор* — 67, 68, 111, 125, 126, 130, 140, 159, 228, 242, 378, 468, 485, 509, 511, 516

ШУКШИН Василий Макарович (1929–1974), *кинорежиссер, писатель, актер* — 13, 109, 204, 240, 324, 333, 334, 347, 356, 361, 369–374, 376–385, 388, 393, 437, 451, 464, 468, 469, 476, 483, 516, 517, 519, 524

ШУЛЬГИНА Альбина Александровна, *поэт, драматург* — 194, 208–210, 225, 249, 277, 281, 311, 353, 363, 394, 449–451, 469, 489, 522

ШУМАН Роберт (1810–1856), *немецкий композитор* — 124, 125, 130, 228, 236, 468, 506, 509

ЩЕДРИН Родион Константинович (р. 1931), *композитор* — 133, 477

ЩУКО Марина Владимировна, *актриса* — 401

ЭЙДЕЛЬМАН Натан Яковлевич (1930–1989), *историк* — 306, 343, 345, 346

ЭЙФМАН Борис Янкелевич (р. 1946), *балетмейстер* — 430, 431, 513

ЭЙХЕНБАУМ Борис Михайлович (1886–1959), *литературовед* — 118, 240, 415, 441, 451, 460

ЭМСКАЯ Мария Александровна (?–1925), *певица* — 245

ЭРЕНБЕРГ Владимир Владимирович (1906–1996), *режиссер, актер* — 265

ЭСТРИН А., *актер* — 256

ЭСХИЛ (ок. 525–456 до н. э.), *древнегреческий драматург* — 340

ЮЛЯ — см. МАДОРА Ю. М.

ЮНГЕР Елена Владимировна (1910–1999), *актриса* — 109

ЮРЕНЕВА Надежда Юрьевна (1933–2007), *певица* — 18, 172, 174, 175

ЮРЛОВ Александр Александрович (1927–1973), *дирижер* — 62, 133, 161, 502

ЮШКЕВИЧ Михаил Андреевич (1905–1963), *кларнетист, педагог* — 61

ЯКОБСОН Леонид Вениаминович (1904–1975), *балетмейстер* — 174, 314

ЯКОВЕНКО Сергей Борисович (р. 1937), *певец, музыковед* — 18, 130, 176, 178, 442

ЯША — см. БУТОВСКИЙ Я. Л.

1

Указатель музыкальных сочинений В. А. Гаврилина²

- АДАЖИО в полифоническом стиле для струнного квартета — 131
АКУЛИНА и ВАЛЕНТИНО, дуэт — 208
АНДАНТЕ для фортепиано — 54
АНЮТА, балет — 411, 417, 512, 514, 516
АНЮТА, музыка к телефильму-балету — 108, 156, 186, 192, 320, 348, 362, 411, 412, 414, 418, 419, 432, 461, 463, 512, 514, 516, 522
АРИЯ для скрипки и фортепиано — 131
АТАКА, песня — 214, 420
- БАЛ, замысел сочинения для двух хоров — 399
БЕЛАЯ ВОРОНА, песня — 214, 227, 310
БРОНЕПОЕЗД 14–69, музыка к спектаклю — 115, 116, 131, 253
- В ДЕНЬ СВАДЬБЫ, музыка к кинофильму — 310, 345, 449
В УСАХ НА ЗАКАТЕ, вокальный цикл, не завершен — 437
ВАЛЬС, ля-бемоль мажор — 74
ВАЛЬС, посвященный Т. Д. Томашевской — 54
ВЕСЕННИЕ ПЕРЕВЕРТЫШИ, музыка к спектаклю — 266–268
ВЕЧЕРОК, вокальный цикл — 141, 156, 208, 229, 237–238, 240, 243–245, 302, 309, 345, 363, 460, 513, 522, 523, 527
ВЕЧЕРОК № 2, вокальный цикл, не записан — 245, 249, 437, 460
ВЕЧЕРНЯЯ МУЗЫКА, номер из «Перезвонов» — 408
ВОЕННАЯ ПЕСНЯ, пьеса для фортепиано — 251
ВОЕННЫЕ ПИСЬМА, вокально-симфоническая поэма — 41, 42, 108, 129, 156, 171, 204, 207, 208, 229, 264, 272, 276–278, 280–283, 285–288, 296, 297, 311, 420, 427, 448, 480, 505, 530
ВРЕМЕНА ГОДА, вокальный цикл — 179, 229, 522
- ГОРОД СПИТ, песня — 194
ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ, музыка к спектаклю — 265, 266
- ДВА БРАТА, песня — 194, 204, 206, 208, 210, 212, 214, 305, 309, 310
ДВА СКРИПИЧНЫХ ДУЭТА — 131
ДВЕ ДВОЙНЫЕ ФУГИ для фортепиано — 131
ДВЕ ЗИМЫ И ТРИ ЛЕТА, музыка к спектаклю — 259

² В Указатель не включены спектакли, кино- и телефильмы, теле- и радиопередачи, в которых музыка Гаврилина использована без его участия. Литературное наследие Гаврилина практически полностью опубликовано в его книгах (см. Библиографию).

- ДВЕ ОДНОАКТНЫЕ ОПЕРЫ по М. М. Зощенко, не завершены — 437
ДВЕ ПРЕЛЮДИИ, посвященные Н. Е. Гаврилиной — 67, 74
ДВЕ ХАРАКТЕРНЫЕ ПЕСНИ — см. САТИРЫ
ДЕРЕВЕНСКАЯ ИСТОРИЯ, музыка к кинофильму — 312
ДЕТСКАЯ СЮИТА ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА — см. КВАРТЕТ № 2
ДИПТИХ, два хора *a capella* — 131
ДО СВИДАНИЯ, романс на слова В. А. Гаврилина — 75
ДОМ У ДОРОГИ, музыка балета [симфоническая сюита] — 419, 425, 430
ДОМ У ДОРОГИ, музыка к телефильму-балету — 41, 43, 192, 253, 333, 348,
419, 420, 427, 447, 430, 457, 462, 512, 522
ДОМАШНЯЯ ПЕСЕНКА — 108, 194, 214, 227
ДОН КАПИТАН, шуточное рондо для смешанного хора *a capella* — 180
ДУМАЯ О НЕМ, музыка к спектаклю — 276, 294
ДУШЕВНЫЙ РАЗГОВОР, дуэт — 208
ДУЭТ из музыки к спектаклю «20 свадеб в один год» — 116
- ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА, балет — 435
ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА, музыка к телефильму-балету — 108, 192, 256,
348, 428, 432, 433, 435, 522
ЖИВИ И ПОМНИ, музыка к спектаклю — 324, 341, 351, 353
ЖИЛА-БЫЛА МЕЧТА, песня — 196, 512
- ЗАИГРАЙ, МОЯ ГАРМОШКА, пьеса для фортепиано — 185
ЗАКЛИНАНИЕ, кантата — 430
ЗАРИСОВКИ, 18 пьес для фортепиано в 4 руки — 186, 187
ЗДРАВИЦА, кантата для смешанного хора и симфонического оркестра —
213
ЗЕМЛЯ, вокально-симфонический цикл — 43, 108, 229, 259, 294–296, 530
- ИНЕЙ НА СТОГАХ, музыка к спектаклю — 265
ИСТОЧНИК, музыка к кинофильму — 310
- КАК ВЫСОК ТЫ, ОТЧИЙ ПОРОГ, песня — 210
КВАРТЕТ № 1 — 75
КВАРТЕТ № 2 (Детская сюита для струнного оркестра) — 75, 131
КВАРТЕТ № 3 — 75, 131
КРАСАВИЦА-РЫБАЧКА, романс на стихи Г. Гейне — 54, 56, 119, 125
КУМА, опера, не завершена — 437, 450
- ЛЮБОВЬ ОСТАНЕТСЯ, песня — 194, 206, 207

МАЛЬЧИКИ НА ПЬЕДЕСТАЛАХ, песня из кинофильма «Рыцарь из Княж-город-ка» — 310

МАЛЬЧИКИ С ГИТАРАМИ (варианты названия: ПАРНИ С ГИТАРАМИ, НЕЗАБУДКИ № 2), вокально-инструментальный цикл, не завершен — 219, 297, 437

МАМА, песня — 209, 225, 227, 296, 305, 407

МАРШ из кинофильма «В день свадьбы» — 345

МЕЛЬНИК, МАЛЬЧИК И ОСЕЛ, песня — 54

МЕТРО, незавершенный замысел сюиты для 2-х фортепиано — 189

МОЙ ГЕНИЙ, музыка к спектаклю — 347, 403

МОЙ ГЕНИЙ, романс — 403–405, 410

МОРЯК И РЯБИНА, опера, не завершена — 437, 438, 450

НА ДИКОМ БРЕГЕ, музыка к кинофильму — 310

НАД СВЕТОЙ ВОДОЙ, музыка к спектаклю — 267, 400

НАМ ЛИ СЕВЕРА БОЯТЬСЯ, песня — 214

НАСТЕНЬКИН СОН (СОН ПОД НОВЫЙ ГОД), пьеса для фортепиано — 186

НЕ БОЙСЯ ДОРОГИ, песня — 227

НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ, балет, не завершен — 437, 462, 463

НЕЗАБУДКИ, вокально-инструментальный цикл, не завершен — 219, 221, 437, 447

НЕМЕЦКАЯ ТЕТРАДЬ № 1, вокальный цикл — 48, 68, 80, 83, 96–98, 102, 105, 117, 118, 119–121, 123–125, 130–132, 140, 149, 160, 164, 201, 224, 228, 229, 232, 234, 236, 239, 242, 250, 320, 408, 486, 509, 512, 513

НЕМЕЦКАЯ ТЕТРАДЬ № 2, вокальный цикл — 48, 68, 124, 228, 229, 232–236, 239, 242, 259, 320, 363, 408, 442, 509, 512, 513, 527

НЕМЕЦКАЯ ТЕТРАДЬ № 3, вокальный цикл, не завершен — 236, 437, 509

О ЛЮБВИ, два романа на стихи В. С. Шефнера — 120

ОСЕНЬЮ, романс — 178, 194, 195, 201, 204, 224

ОХ МОИ-ТО ЯСНЫ ОЧИ, песня слепца из спектакля «Шаги командора» — 264

ПАМЯТИ ПАВШИХ, хор а *carrella* на слова С. Васильева — 131

ПАРТИТУРА для хора и солистов — 54

ПАССАКАЛЬЯ для струнного оркестра — 131

ПАСТУХ И ПАСТУШКА, хоровая симфония-действие, не записана — 14, 278, 437, 447–449, 530

ПЕРЕЗВОНЫ, хоровая симфония-действие — 12, 14, 15, 27, 41, 42, 81, 108, 129, 142, 144, 156, 192, 201, 209, 221, 238, 249, 250, 256, 265, 272, 299, 311, 329, 330, 332, 333, 335, 337, 339, 344, 347, 348, 351, 353–356, 359, 361–366, 368, 369, 371–379, 381, 383–389, 391, 392, 394, 396–398, 408, 409, 414, 424, 432, 438, 440, 446, 447, 456, 457, 459, 479, 502, 513, 519, 524, 526–530, 533

- ПЕСЕНКА ПРО СОКОЛА И ЕГО ПОДРУГУ — 252
- ПЕСНЯ ПРО КОТА *для детского ансамбля* — 54
- ПЕЩНОЕ ДЕЙСТВО, *вокально-симфоническое действо, не записано* — 437, 439, 440, 447
- ПОВЕСТЬ О СКРИПАЧЕ ВАНЮШЕ, ИЛИ УТЕШЕНИЯ, *опера, не записана* — 259, 436, 437, 441, 446, 447
- ПОВСТРЕЧАЛСЯ СЫН С ОТЦОМ, *песня из спектакля «Утиная охота»* — 330, 331
- ПОДПОРУЧИК РОМАШОВ, *балет на музыку В. А. Гаврилина* — 430–432, 512, 513
- ПОЕХАЛ ТИТ ПО ДРОВА, *музыкальная история* — 185
- ПОЛЬКА, *посвященная Т. Д. Томашевской* — 54
- ПОСЛЕ КАЗНИ ПРОШУ, *музыка к спектаклю* — 116, 251, 347, 420
- ПОХОДНЫЙ МАРШ, *музыка к спектаклю* — 115
- ПОЭМА *для скрипки и фортепиано, утрачена* — 131
- ПРЕЛЮДИЯ *для фортепиано* — 77
- ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ, *музыка к спектаклю* — 257, 346
- ПРИПЕВКИ, *дуэт из спектакля «Иней на стогах»* — 108, 214, 265
- ПРИПЕВКИ, *хоровые* — 221
- ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ БЕНЕФИС, *музыка к кинофильму* — 432
- ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ БЕНЕФИС, *сюита из музыки к кинофильму* — 310
- ПРОСТИТЕ МЕНЯ, *романс* — 178, 199, 224
- ПЬЕСЫ *для фортепиано* — 131, 184
- ПЬЯНАЯ (вариант: СКУЧНАЯ) НЕДЕЛЯ, *вокальный цикл, не завершен* — 329, 437, 451
- ПЯТНАДЦАТЬ МИНУТ, *музыка к спектаклю* — 113
- РАЗОРВИТЕ МОЮ ГРУДЬ..., *песня из спектакля «Горячее сердце»* — 265
- РАССТРЕЛ ЛЕЙТЕНАНТА ШМИДТА, *песня из спектакля «После казни прошу...»* — 253
- РЕВИЗОР, *опера, не записана* — 128, 182, 220, 437, 452, 453, 455, 456, 462
- РОМАНС (ВОСПОМИНАНИЕ О ЛИСТЕ), *пьеса для фортепиано* — 416
- РОЯЛЬ В ОТКРЫТОМ МОРЕ, *музыка к спектаклю* — 346
- РУССКАЯ ТЕТРАДЬ, *вокальный цикл* — 42, 80, 83, 86, 105, 117, 121, 124, 128–130, 133, 144, 147, 149, 155, 160–165, 170–176, 178, 213, 224, 228, 229, 231, 239, 242, 250, 262, 289, 296, 302, 304, 318, 352, 364, 406, 432, 436, 453, 512, 513, 522
- РЫЦАРЬ ИЗ КНЯЖ-ГОРОДКА, *музыка к кинофильму* — 310, 312
- С ЛЮБИМЫМИ НЕ РАССТАВАЙТЕСЬ, *музыка к спектаклю* — 261, 347
- САТИРЫ, *вокальный цикл (по цензурным соображениям переименован в «Две характерные песни»)* — 120, 121, 130, 416

СВАДЬБА, вокально-симфоническое действо, утрачено — 145, 208, 437, 439, 447–449

СВАДЬБА, сюита для симфонического оркестра — 179, 449

СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ, музыка к спектаклю — 266

СИМОНОВСКИЕ РЕБЯТА, опера, не завершена — 437

СИМФОНИЧЕСКАЯ СЮИТА № 2 — см. ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДИВЕРТИСМЕНТ

СКАЖИ, ТОВАРИЩ, песня из кинофильма «Деревенская история» — 312

СКАЧУТ НОЧЬЮ КОНИ, песня — 196, 206, 209, 400, 449, 520

СКОМОРОХИ, оратория-действо — 14, 108, 128, 171, 214, 229, 307, 309, 313–319, 321, 323, 345, 441, 452, 479, 480, 482, 513, 519, 529–530

СКОМОРОШЬИ ПЕСНИ, вокальный цикл, 1-я редакция «Скоморохов» — 256, 313, 497

СКРИПАЧ ВАНЮША... — см. ПОВЕСТЬ О СКРИПАЧЕ ВАНЮШЕ...

СЛОН, музыка к спектаклю — 256

СОНАТА для скрипки и фортепиано, утрачена — 131

СОНАТИНА для фортепиано, посвященная Е. С. Гугель — 71, 74, 77, 131

СТАРИННЫЕ ТАНЦЫ для фортепиано — 131

СТЕПАН РАЗИН, музыка к спектаклю — 324, 333, 351, 353

СТОНЕТ СИЗЫЙ ГОЛУБОЧЕК, романс из балета «Женитьба Бальзаминова» — 192, 428, 436

СЦЕНЫ У ФОНТАНА, музыка к спектаклю — 343

СШЕЙ МНЕ БЕЛОЕ ПЛАТЬЕ, МАМА..., песня из кинофильма «В день свадьбы» — 206, 209, 310, 449

СЫН ПОЛКА, музыка к спектаклю — 332, 333, 351, 353

ТАК ЖЕНИЛСЯ КОПАЧИ, музыка к спектаклю — 112, 113, 118, 130, 416, 433

ТАРАКАНИЩЕ, сюита для симфонического оркестра, утрачена — 131

ТАТУИРОВАННАЯ РОЗА, музыка к спектаклю — 324

ТВОРЕНИЯ РОМАНА, замысел сочинения для хора на стихи монаха Романа Сладкопевца — 399

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИСТОРИИ, музыка к телефильму — 412

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДИВЕРТИСМЕНТ, симфоническая сюита — 179, 257, 345

ТЕЛЕФИЛЬМ-БАЛЕТ по сказам Б. В. Шергина, неосуществленный замысел — 423

ТРИ МЕШКА СОРНОЙ ПШЕНИЦЫ, музыка к спектаклю — 269, 270, 273, 278, 296, 457

ТРИ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИСТОРИИ, фортепианный цикл — 185

ТРИ ПЕСНИ ОФЕЛИИ, вокальный цикл — 108, 166, 229, 231, 261, 432, 522

ТОККАТА, пьеса для фортепиано — 75

ТЫ ГОЛУБЫМИ ГЛАЗАМИ, романс на стихи Г. Гейне — 54

ТЫ НЕ ПАРОХОД, шуточная песня — 54

УБИЕНИЕ ГОЛУБЕЙ, опера, не завершена — 36, 37, 436, 437
УТЕШЕНИЯ — см. ПОВЕСТЬ О СКРИПАЧЕ ВАНЮШЕ, или УТЕШЕНИЯ
УТИНАЯ ОХОТА, музыка к спектаклю — 326, 329
УТОЛИ, УТОЛИ МОИ ПЕЧАЛИ... — см. СКАЧУТ НОЧЬЮ КОНИ

ХОЛЕОВЛИЯ, пьеса для виолончели — 75
ХОРОШИНСКАЯ УЛОЧКА, песня — 214

ЦАПЕЛЬКА И МАРМЫШКА, опера, не завершена — 437

ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ В БЕРЕЗОВОЙ РОЩЕ, музыка к спектаклю — 108, 255, 256,
346, 416
ЧЕРЕМУХА, музыка к спектаклю — 402
ЧЕРЕМУХА, песня из спектакля «Черемуха» — 108, 207, 213, 304, 402, 403

ШАГИ КОМАНДОРА, музыка к спектаклю — 264
ШИНЕЛЬ, опера, не завершена — 128, 436, 437, 446, 458–462
ШУТКА, песня — 210, 211

ЮНКЕР ШМИДТ И МАРИНА, опера, не завершена — 437

Я НЕ ЗНАЮ, песня из спектакля «С любимыми не расставайтесь» — 194,
213, 264
Я ОЧИ ЗНАЛ, романс из спектакля «Три мешка сорной пшеницы» — 224, 274
Я ОТСЮДА РОДОМ-ПЛЕМЕНЕМ, песня из спектакля «Иней на стогах» —
108, 214, 265

FUGA. МЫ ГОВОРИЛИ ОБ ИСКУССТВЕ, кантата — 131

500 000 022-й, музыка к спектаклю — 251

**Указатель музыкальных и литературных
произведений, спектаклей, кино- и телефильмов**

- АИДА, опера Дж. Верди — 352
- АЛЬБОМЧИК, спектакль по вокальному циклу «Вечерок», реж. Ю. А. Борисов — 244
- АНДРЕЙ РУБЛЕВ, кинофильм, реж. А. А. Тарковский (1971) — 320
- АННА КАРЕНИНА, роман Л. Н. Толстого — 377
- АННА НА ШЕЕ, рассказ А. П. Чехова — 320, 412–415, 461
- АНЮТА, балет, балетмейстер В. В. Васильев (1986) — 411, 417, 512, 514, 516
- АНЮТА, телефильм-балет, реж. А. А. Белинский (1982) — 108, 156, 186, 192, 320, 348, 362, 411
- АРАБЕСКИ, сборник разных по жанру сочинений Н. В. Гоголя — 440
- АХ ТЫ, МОЛОДОСТЬ МОЯ, МОЛОДОСТЬ..., народная песня — 142
- БАНЯ, пьеса В. В. Маяковского — 103
- БЕДНЫЙ ПЕТЕР, стихотворение Г. Гейне — 126
- БЕЛИНСКИЙ, кинофильм, реж. Г. М. Козинцев (1953) — 139
- БЕРЕЗКА, вальс Е. Дрейзина — 333
- БИМИНИ, поэма Г. Гейне — 236, 237
- БОРИС ГОДУНОВ, опера М. П. Мусоргского — 199, 321
- БРОНЕПОЕЗД 14–69, спектакль, реж. О. Я. Штейнберг (1961) — 115, 116
- В ДЕНЬ СВАДЬБЫ, кинофильм, реж. В. В. Михайлов (1968) — 209, 310, 311
- ВАЛЬС-ФАНТАЗИЯ М. И. Глинки — 412
- ВАЛЬТАСАР, стихотворение Г. Гейне — 125
- ВАСИЛИЙ ТЁРКИН, поэма А. Т. Твардовского — 419–421, 425, 429
- ВВЕРХ ПО ЛЕСТНИЦЕ, ВЕДУЩЕЙ ВНИЗ, повесть Б. Кауфман — 30
- ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР, цикл офортюв Ю. И. Селивёрстова — 230
- ВЕСЕННИЕ ПЕРЕВЕРТЫШИ, спектакль, постановка З. Я. Корогодского (1973) — 267
- ВЕЧЕРНИЕ ПЕСНИ, оратория В. И. Рубина — 195, 482
- ВОЕННЫЕ ПИСЬМА, балетный номер, балетмейстер Г. Ковтун (1979) — 289
- ВОЕННЫЕ ПИСЬМА, спектакль Московского камерного музыкального театра, постановка Ю. А. Борисова (1982) — 289
- ВОЗВРАЩЕНИЕ НА РОДИНУ, раздел «Книги песен» Г. Гейне — 118
- ВОЙНА И МИР, роман Л. Н. Толстого — 67, 77, 177
- ВОЙНА И МИР, киноэпопея, реж. С. Ф. Бондарчук (1966–1967) — 310
- ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ Г. В. Свиридова на стихи Р. Бернса — 130
- ВОКРУГ ДА ОКОЛО, повесть Ф. А. Абрамова — 161
- ВОЛОГОДСКИЕ БУХТИНЫ, цикл юмористических миниатюр В. И. Белова — 399

ВОЦЦЕК, опера А. Берга — 286

ВСЕНОЩНАЯ С. В. Рахманинова — 161

ГАЛАТЕЯ, телефильм-балет, реж. А. А. Белинский (1977) — 414, 419

ГАМЛЕТ, трагедия У. Шекспира — 340

ГАМЛЕТ, спектакль, реж. З. Я. Корогодский (1971) — 108, 229, 230, 261

ГОНЕЦ, стихотворение Г. Гейне — 125, 126

ГОПАК М. П. Мусоргского — 169

ГОРЕ ОТ УМА, комедия А. С. Грибоедова — 347, 440

ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ, спектакль, постановка В. С. Голикова (1973) — 108, 265, 266

ГРУСТНАЯ ПЕСЕНКА, стихотворение О. А. Фокиной — 213

ГУРРЕ-ЛИДЕР (ПЕСНИ ГУРРЕ), кантата А. Шёнберга — 191

ДАВАЛИ СОВЕТЫ И НАСТАВЛЕНЬЯ..., стихотворение Г. Гейне — 126

ДВА РОМАНСА О. А. Евлахова на стихи Г. Гейне — 123

ДВА ЦВЕТА, спектакль театра «Современник», реж. О. Н. Ефремов (1959) — 250

ДВАДЦАТЬ СВАДЕБ В ОДИН ГОД, спектакль, реж. О. Я. Штейнберг (1961) — 116

ДВЕ ЗИМЫ И ТРИ ЛЕТА, роман Ф. А. Абрамова — 161

ДВЕ ЗИМЫ И ТРИ ЛЕТА, спектакль, постановка О. К. Овечкина (1971) — 259

ДВЕ ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ для фортепиано С. Я. Вольфензона — 74

ДВЕНАДЦАТЬ, поэма А. А. Блока — 90

ДВЕНАДЦАТЬ, оратория В. Н. Салманова — 87, 88, 90

ДВЕРЬ ПОЛУОТКРЫТА, стихотворение А. А. Ахматовой — 326

ДЕРЕВЕНСКАЯ ИСТОРИЯ, кинофильм, реж. В. Е. Каневский (1982) — 312

ДЕРЕВЯННАЯ РУСЬ, кантата Г. В. Свиридова — 161

ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ, фортепианный цикл П. И. Чайковского — 398

ДИТЯ И РОЗА, стихотворение и романс М. А. Кузмина — 249

ДО ТРЕТЬИХ ПЕТУХОВ, повесть В. М. Шушкина — 334, 356, 376, 384

ДОМ У ДОРОГИ, поэма А. Т. Твардовского — 420, 425

ДОМ У ДОРОГИ, телефильм-балет, реж. А. А. Белинский, В. В. Васильев (1985) — 412, 420, 427

ДОН ЖУАН, опера В. А. Моцарта — 499

ДОН РАМИРО, стихотворение Г. Гейне — 125

ДОРОГА, номер из «Музыкальных иллюстраций к повести А. С. Пушкина "Метель"» Г. В. Свиридова — 41

ДОРОЖНАЯ, или ГОЛОС ИЗ ТЕМНОТЫ, стихотворение А. А. Ахматовой — 325

ДУМАЯ О НЕМ, спектакль, постановка З. Я. Корогодского (1975) — 108, 276

- ЖЕНИТЬБА, пьеса Н. В. Гоголя — 453
- ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА, принятое в театральной практике название пьесы А. Н. Островского «За чем пойдешь, то и найдешь» из трилогии о Бальзаминове — 435, 463
- ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА, телефильм-балет, реж. А. А. Белинский (1989) — 432, 433
- ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА, балет-водевиль, балетмейстер В. А. Бударин (1990) — 435
- ЖИВИ И ПОМНИ, спектакль, постановка Л. А. Додина (1979) — 108, 324, 341
- ЖИЗНЬ ЖЕНЩИНЫ, цикл стихотворений А. А. Шульгиной — 249
- ЖИЛА-БЫЛА ДЕВОЧКА, спектакль, постановка В. М. Фильштинского (1974) — 333
- ЖИЛА-БЫЛА МЕЧТА, телефильм, реж. А. Аристов (1988) — 199, 407
- ЗАБУКСОВАЛ, рассказ В. М. Шукшина — 384
- ЗЕМЛЯКИ, рассказ В. М. Шукшина — 384
- ЗНАКИ ЗОДИАКА, офорт Ю. И. Селивёрстова — 230
- ИВАН ФЕДОРОВИЧ ШПОНЬКА И ЕГО ТЕТУШКА, повесть Н. В. Гоголя — 453
- ИГРА С КОШКОЙ, спектакль, реж. А. И. Ремизова (1973) — 108
- ИЗ-ЗА ОСТРОВА НА СТРЕЖЕНЬ..., народная песня — 181, 227
- ИНЕЙ НА СТОГАХ, спектакль, постановка В. В. Эренберга (1973) — 108, 265
- ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ Б. И. Тищенко — 86
- ИНТЕРВЬЮ В БУЭНОС-АЙРОСЕ, спектакль, постановка И. П. Владимирова (1976) — 340
- ИПАТЬЕВСКАЯ ЛЕТОПИСЬ — 377
- И. С. БАХ, книга А. Швейцера — 77
- ИСТОРИЯ ЛОШАДИ, спектакль, постановка Г. А. Товстоногова (1975) — 268, 276, 340
- ИСТОЧНИК, кинофильм, реж. А. М. Граник (1968) — 310
- ИЮЛЬСКОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ, музыкальная трагедия В. И. Рубина — 482
- КАРМЕН, опера Ж. Бизе — 486
- КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ, кинофильм, реж. Э. А. Рязанов (1956) — 162
- КАРЬЕРА АРТУРО УИ, спектакль, постановка Э. Аксера (1963) — 455
- КВАРТЕТ № 2 А. Т. Тевосяна — 97
- КЛОП, пьеса В. В. Маяковского — 113
- КНИГА ПЕСЕН Г. Гейне — 125, 127
- КНИГА ПРОРОКА ДАНИИЛА из Ветхого Завета Библии — 439
- КОГДА Б ИМЕЛ ЗЛАТЫЕ ГОРЫ..., народная песня — 450
- КОГДА БЫ ЗНАЛИ, ИЗ КАКОГО СОРА..., стихотворение А. А. Ахматовой — 200

- КОЛА БРЮНЬОН, роман Р. Роллана — 339
- КОЛОКОЛА, поэма для хора и оркестра С. В. Рахманинова — 383
- КОМПОЗИТОР ВАЛЕРИЙ ГАВРИЛИН, телефильм, реж. Л. А. Пчелкин (1980) — 213, 301, 304, 337, 342, 402
- КОНДАК ТРЕМ СВЯТЫМ ОТРОКАМ... Романа Сладкопевца — 440
- КОНЦЕРТЫ для фортепиано с оркестром Л. Бетховена — 70, 77
- КОНЦЕРТЫ для фортепиано с оркестром Ф. Листа — 70
- КРЫЛАТЫЙ ВСАДНИК, опера В. И. Рубина — 482
- КРЫЛЬЯ, кинофильм, реж. Л. Е. Шепитько (1966) — 310
- КУРСКИЕ ПЕСНИ, кантата Г. В. Свиридова — 133, 161, 178, 191
- КУСТ ШИПОВНИКА, повесть М. А. Варфоломеева — 106
- ЛЕГКО НА СЕРДЦЕ... (Марш из кинофильма «Веселые ребята»), песня И. О. Дунаевского — 385
- ЛЕЙТЕНАНТ ШМИДТ, поэма Б. Л. Пастернака — 251
- ЛЕНИНГРАДСКАЯ ПОЭМА, оратория Г. Г. Белова — 86
- ЛИРИЧЕСКОЕ ИНТЕРМЕЦЦО, раздел «Книги Песен» Г. Гейне — 125
- ЛЮБОВЬ ПОЭТА, вокальный цикл Р. Шумана — 125
- МАВРА, опера И. Ф. Стравинского — 238
- МАЛЕНЬКИЕ СЮИТЫ И. Ф. Стравинского — 238
- МАЛЕНЬКИЙ ТРИПТИХ для оркестра Г. В. Свиридова — 41
- МАРГАРИТА ЗА ПРЯЛКОЙ, песня Ф. Шуберта — 241, 379, 396
- МЕРТВЫЕ ДУШИ, поэма Н. В. Гоголя — 77, 452, 457
- МЕТЕЛЬ, кинофильм, реж. В. П. Басов (1965) — 481
- МИЛЫЙ ДРУГ МОЙ, стихотворение Г. Гейне — 126
- МИШКА, стихотворение А. Л. Барто — 93
- МОЙ ГЕНИЙ, пьеса В. И. Аринина, В. А. Кошелева — 346, 403
- МОЙ ГЕНИЙ, спектакль, постановка И. О. Горбачева (1982) — 403, 405
- МОЙ ГЕНИЙ, стихотворение К. Н. Батюшкова — 403, 404
- МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПОВЕСТИ А. С. ПУШКИНА «МЕТЕЛЬ» Г. В. Свиридова — 481
- МЫ, роман Е. И. Замятина — 495
- НА ДИКОМ БРЕГЕ, кинофильм, реж. А. М. Граник (1966) — 310
- НА ДНЕ МОЕЙ ЖИЗНИ, стихотворение А. Твардовского — 195
- НА КЛАДБИЩЕ, рассказ В. М. Шукшина — 384
- НА ЧЕТВЕРТЫЕ СУТКИ ПОСЛЕ ИСЧЕЗНОВЕНИЯ, пьеса С. И. Злотникова — 343
- НАД СВЕТЛОЙ ВОДОЙ, спектакль, постановка В. П. Баронова (1973) — 267, 400, 402

- НЕ ВЕЧЕРНЯЯ, цыганская песня — 352
НЕ ХЛЕБОМ ЕДИНЫМ, роман В. Д. Дудинцева — 63
НЕ ШУМИ ТЫ, МАТИ, ЗЕЛЕНАЯ ДУБРАВУШКА..., народная песня — 336
НОС, повесть Н. В. Гоголя — 495
НОС, опера Д. Д. Шостаковича — 397
НОЧНЫЕ ВИДЕНИЯ, моноопера В. И. Рубина — 482
НОЧНЫЕ ОБЛАКА, кантата Г. В. Свиридова — 351, 352

ОБ УТРАЧЕННОЙ ЮНОСТИ, хор Г. В. Свиридова — 451, 457
ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА, повесть А. И. Солженицина — 161
ОДИНОКОЙ ОСЕНЬЮ, стихи Чжан Цзи — 195
ОНИ СРАЖАЛИСЬ ЗА РОДИНУ, кинофильм, реж. С. Ф. Бондарчук (1977) — 204
ОПЯТЬ НА РОДИНЕ, раздел «Книги песен» Г. Гейне — 125, 126
ОРАТОРИИ В. И. Рубина — 191
ОРАТОРИИ Г. В. Свиридова — 199
ОРХИДЕЯ, вальс В. В. Андреева — 333
ОСЕНЬ, стихотворение Г. Гейне — 125, 126

ПЕСНИ, раздел «Книги песен» Г. Гейне — 126
ПЕСНИ ВОЛЬНИЦЫ, вокально-симфонический цикл С. М. Слонимского — 133, 322
ПЕСНИ ОБ УМЕРШИХ ДЕТЯХ, вокальный цикл Г. Малера — 191
ПЕСНИ СЕЛА БАЛМАН, вокальный цикл А. Ф. Муро́ва — 133
ПЕСНИ СТРАНСТВУЮЩЕГО ПОДМАСТЕРЬЯ, вокальный цикл Г. Малера — 191
ПЕСНЬ О ЗЕМЛЕ, симфония-кантата Г. Малера — 191, 192, 195, 486
ПЕСНЬ О ЛЕСАХ, кантата Д. Д. Шостаковича — 191
ПЕСНЬ О НИБЕЛУНГАХ, немецкий героический эпос — 191
ПЕСНЬ О РОЛАНДЕ, французская эпическая поэма — 191
ПЕСНЬ О СТЕПАНЕ РАЗИНЕ А. С. Пушкина — 264
ПЕСНЯ О НУЖДЕ из вокального цикла Д. Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» — 169
ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ, книга Ветхого завета Библии — 191
ПЕТЕРБУРГСКИЕ ПОВЕСТИ Н. В. Гоголя — 431, 462
ПЕТРУШКА, балет И. Ф. Стравинского — 238
ПЕЧАЛЬНОЕ СЕРДЦЕ МОЕ..., народная песня — 142
ПЕЧКИ-ЛАВОЧКИ, кинофильм, реж. В. М. Шукшин (1972) —
ПИСЬМА Г. Малера — 77
ПЛАЧИ Э. В. Денисова — 161
ПО ПРОЧТЕНИИ ДАНТЕ, симфония Ф. Листа — 370
ПО ПРОЧТЕНИИ ПСАЛМА, кантата С. И. Танеева — 370

- ПОВЕСТЬ О ГОРЕ-ЗЛОСЧАСТИИ — 107
- ПОВСТРЕЧАЛСЯ СЫН С ОТЦОМ, хор Г. В. Свиридова — 331
- ПОДКАНДАЛЬНЫЙ МАРШ (ПОДКАНДАЛЬНАЯ), народная песня — 395, 396, 526, 529
- ПОДПОРУЧИК РОМАШОВ, балет на музыку В. А. Гаврилина, балетмейстер Б. Я. Эйфман (1986) — 430–432
- ПОДЪЕЗЖАЯ ПОД ИЖОРЫ, романс Г. В. Свиридова — 130
- ПОЕДИНОК, повесть А. И. Куприна — 431
- ПОЖАР, повесть В. Г. Распутина — 33
- ПОЛЕТ ВАЛЬКИРИЙ, оркестровый номер из оперы Р. Вагнера «Валькирия» — 375
- ПОСЛЕ КАЗНИ ПРОШУ, спектакль, постановка З. Я. Корогодского (1967) — 116, 251
- ПОСЛЕДНИЙ ПОРТРЕТ ПУШКИНА, пьеса В. И. Аринина — 410
- ПОСЛЕДНИЙ ПОРТРЕТ ПУШКИНА, спектакль, постановка В. С. Метелицы (1999) — 410
- ПОУЧЕНИЕ Владимира II Мономаха — 353, 383, 389, 394
- ПОХОДНЫЙ МАРШ, спектакль, реж. О. Я. Штейнберг (1961) — 115, 116
- ПОХОЖДЕНИЯ БРАВОГО СОЛДАТА ШВЕЙКА, роман Я. Гашека — 454
- ПРАЗДНИЧНАЯ для двух фортепиано и ударных А. Г. Арутюняна, А. А. Бабаджаняна — 189
- ПРАЗДНИЧНАЯ УВЕРТЮРА Д. Д. Шостаковича — 499
- ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ, роман Ф. М. Достоевского — 257
- ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ, спектакль, постановка И. П. Владимирова (1971) — 257, 346
- ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ БЕНЕФИС, кинофильм, реж. А. А. Белинский (1993) — 310
- ПРОСТИТЕ МЕНЯ, стихотворение А. М. Володина — 199
- ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ, спектакль, постановка Г. А. Товстоногова (1974) — 268
- ПСАЛМЫ Давида («Псалтирь»), книга Ветхого Завета Библии — 394
- ПУТЕШЕСТВИЕ, стихотворение М. Н. Муравьева — 58
- ПЯТНАДЦАТЬ МИНУТ, спектакль, постановка О. Я. Штейнберг (1959) — 113
- РАЗГОВОР В ПАДЕБРОНСКОЙ СТЕПИ, стихотворение Г. Гейне — 126, 235
- РАЗЛИЛАСЬ ВОЛГА ШИРОКО..., народная песня — 42
- РАЗНОЦВЕТНЫЕ КАМЕШКИ, цикл из 36 пьес для фортепиано в 4 руки М. А. Матвеева — 190
- РАЗОРЕНЬЕ, очерки Г. И. Успенского — 441, 442
- РАЙОННЫЕ СЦЕНЫ (ПО 206-й), спектакль, постановка В. Н. Плучека (1982) — 401
- РЕВИЗОР, комедия Н. В. Гоголя — 267, 268, 453, 455

- РЕВИЗОР, спектакль по комедии Н. В. Гоголя, реж. Г. А. Товстоногов (1972) — 268, 452, 457
- РЕКВИЕМ В. А. Моцарта — 352, 505
- РОДИТЕЛЬСКАЯ СУББОТА, рассказ М. А. Варфоломеева — 106
- РОЖДЕСТВЕНСКАЯ КАНТАТА А. Онеггера — 286
- РОМАНСЫ, раздел «Книги Песен» Г. Гейне — 126
- РОЯЛЬ В ОТКРЫТОМ МОРЕ, пьеса Л. С. Соболева — 346
- РОЯЛЬ В ОТКРЫТОМ МОРЕ, спектакль, постановка И. П. Владимирова (1982) — 346
- РУСАЛКА, незавершенная пьеса А. С. Пушкина — 267
- РУСЛАН И ЛЮДМИЛА, опера М. И. Глинки — 499
- РУССКАЯ ПЕСНЯ Г. В. Свиридова — 178
- РУССКАЯ ТЕТРАДЬ, телефильм, реж. Н. Рудакова (конец 1960-х гг.) — 302
- РЫЦАРЬ ИЗ КНЯЖ-ГОРОДКА, кинофильм, реж. В. В. Михайлов (1979) — 310–312
- РЯБИНА, народная песня — 227, 426
- С ЛЮБИМЫМИ НЕ РАССТАВАЙТЕСЬ, пьеса А. М. Володина — 261
- С ЛЮБИМЫМИ НЕ РАССТАВАЙТЕСЬ, спектакль, постановка Г. М. Опоркова (1972) — 261, 263
- СВАДЕБКА, хореографическая кантата И. Ф. Стравинского — 436
- СВАДЬБА ФИГАРО, опера В. А. Моцарта — 499
- СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ, спектакль, постановка Л. А. Додина (1973) — 266
- СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ, спектакль, постановка В. А. Голуба (1990) — 347
- СЕВАСТОПОЛЬСКИЕ РАССКАЗЫ Л. Н. Толстого — 373, 388, 502
- СИЖУ, НА РОЯЛЕ ИГРАЮ... (Я СИЖУ ЗА РОЯЛЬЮ, ИГРАЮ...), «жестокий» романс — 135, 172, 183, 223
- СИМФОНИИ Б. И. Тищенко — 86
- СИМФОНИЯ № 2 А. Онеггера — 429
- СИМФОНИЯ № 2 В. Н. Салманова — 88
- СИМФОНИЯ № 5 Д. Д. Шостаковича — 159
- СИМФОНИЯ № 7 Д. Д. Шостаковича — 99, 316
- СИМФОНИЯ № 8 («НЕОКОНЧЕННАЯ») Ф. Шуберта — 516
- СИМФОНИЯ № 9 Л. Бетховена — 192, 505
- СИМФОНИЯ № 9 Д. Д. Шостаковича — 411
- СИМФОНИЯ № 10 Д. Д. Шостаковича — 89
- СИМФОНИЯ № 13 Д. Д. Шостаковича — 161
- СИМФОНИЯ № 104 Ф. Й. Гайдна — 89
- СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА А. Т. Тевосяна — 97
- СЛОВО О «МАЛОЙ РОДИНЕ» В. М. Шукшина — 373, 388
- СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ, памятник древнерусской литературы — 191

- СЛОВО ЖИЗНИ, *духовные стихи и песнопения протоиерея Николая* — 469
- СЛОН, *пьеса А. А. Копкова* — 256
- СЛОН, *спектакль, постановка В. Д. Сошникова (1968)* — 256
- СЛУЖИЛ ГАВРИЛА ХЛЕБОПЕКОМ..., *стихотворение из романа И. А. Ильфа и Е. П. Петрова «Двенадцать стульев»* — 93
- СОНАТА для двух фортепиано Ф. Пуленка — 189
- СОНАТИНА М. Клементи — 69, 77
- СОНАТЫ Л. Бетховена — 70
- СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА, *опера М. П. Мусоргского* — 454
- СТАРОЕ ТАНГО, *телефильм-балет, реж. А. А. Белинский (1978)* — 414
- СТАТУЯ СВОБОДЫ, *вокальный монолог О. А. Евлахова* — 85, 123
- СТЕПАН РАЗИН, *спектакль, постановка М. А. Ульянова (1979)* — 108, 256, 264, 303, 324, 333, 339, 340, 347
- СТОНЕТ СИЗЫЙ ГОЛУБОК, *песня Ф. М. Дубянского* — 436
- СТРУННЫЙ КВАРТЕТ № 2 А. Т. Тевосяна — 97
- СЦЕНА ПОД КРОМАМИ, *сцена народного восстания, завершающая 2-ю редакцию оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов»* — 255
- СЦЕНЫ У ФОНТАНА, *спектакль, постановка Г. Г. Руденко (1980)* — 249, 343
- СЦЕНЫ У ФОНТАНА, *спектакль, постановка М. Я. Вайля (1981)* — 343–345
- СЫН ПОЛКА, *спектакль, постановка В. М. Фильштинского (1977)* — 112, 332
- СЮИТА для двух фортепиано С. В. Рахманинова — 189
- ТАК ЖЕНИЛСЯ КОПАЧИ, *пьеса Л. Таби* — 112, 113, 118
- ТАК ЖЕНИЛСЯ КОПАЧИ, *спектакль, реж. О. Я. Штейнберг (1959)* — 112, 113
- ТАТУИРОВАННАЯ РОЗА, *пьеса Т. Уильямса* — 324, 325
- ТАТУИРОВАННАЯ РОЗА, *спектакль, постановка Л. А. Додина (1977)* — 324
- ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИСТОРИИ, *телефильм, реж. А. А. Белинский (1972)* — 414
- ТВОРЕНИЯ Романа — 399
- ТЕВЬЕ-МОЛОЧНИК, *повесть Шолом-Алейхема* — 454
- ТЕЛЕФИЛЬМЫ О С. Т. РИХТЕРЕ (ХРОНИКИ СВЯТОСЛАВА РИХТЕРА) И Е. А. МРАВИНСКОМ (РАЗМЫШЛЕНИЯ О МРАВИНСКОМ), *циклы телефильмов, реж. С. Чекин (1980)* — 502–504, 519
- ТИЛЬ, *спектакль, постановка М. А. Захарова (1974)* — 340
- ТИХИЙ ДОН, *спектакль, постановка Г. А. Товстоногова (1977)* — 273, 276
- ТРЕВОГА, *стихотворение А. А. Романова* — 180
- ТРИ МЕШКА СОРНОЙ ПШЕНИЦЫ, *спектакль, постановка Г. А. Товстоногова (1974)* — 108, 224, 269, 270, 273, 275, 276, 281, 296, 347
- ТРЯСИНА, *кинофильм, реж. Г. Н. Чухрай (1978)* — 311
- УМНИЦА, *опера (зингшпиль) К. Орфа* — 118, 130
- УРОНИЛИ МИШКУ НА ПОЛ... — см. МИШКА

- УТИНАЯ ОХОТА, пьеса А. В. Вампилова — 326
- УТИНАЯ ОХОТА, спектакль, постановка Г. М. Опоркова (1977) — 326, 327, 329, 345
- ФАУСТ, трагедия И. В. Гёте — 241, 533
- ХАНУМА, спектакль по комедии А. Цагарели, реж. Г. А. Товстоногов (1972) — 268
- ХАСБУЛАТ УДАЛОЙ..., «жестокий» романс — 171, 436
- ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР, фортепианный цикл И. С. Баха — 77
- ЦЫГАН ЯН, народная песня — 450
- ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ В БЕРЕЗОВОЙ РОЩЕ, пьеса В. Н. Коростылева — 255, 313
- ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ В БЕРЕЗОВОЙ РОЩЕ, спектакль, постановка И. П. Владимиrowa (1967) — 108, 255, 256, 264, 313, 346
- ЧЕРЕМУХА, пьеса В. П. Астафьева — 213, 401
- ЧЕРЕМУХА, спектакль, постановка Л. Г. Толчичева (1975) — 108, 213, 401–403
- ЧЕРНЫЙ ВОРОН, народная песня — 368
- ЧТО СТОИШЬ, КАЧАЯСЬ, ТОНКАЯ РЯБИНА... — см. РЯБИНА.
- ЧУКОККОЛА, рукописный альманах К. И. Чуковского — 345
- ШАГИ КОМАНДОРА, пьеса В. Н. Коростылева — 264
- ШАГИ КОМАНДОРА, спектакль, постановка А. И. Ремизовой (1972) — 256, 264
- ЭЙ, УХНЕМ, народная песня — 436
- ЭНЕИДА, ироиколическая поэма И. П. Котляревского — 509
- ЭНЕРГИЧНЫЕ ЛЮДИ, спектакль, постановка Г. А. Товстоногова (1974) — 268, 276
- ЭТО БЫЛО НА ПОЧАЙ-РЕКЕ, песенный сказ В. Г. Максимова — 211
- ЭХ, ПОЙ, ПОЙ-КА..., народная песня — 137
- Я ПЕРЕПУТАЛ ВСЕ СТРАНИЦЫ..., стихотворение А. А. Блока — 227
- Я ПРИШЕЛ ДАТЬ ВАМ ВОЛЮ, киноман В. М. Шукшина — 334, 337, 356, 376, 381, 382
- Я ПРИШЕЛ ДАТЬ ВАМ ВОЛЮ, незавершенный фильм В. М. Шукшина — 334
- 500 000 022-й, спектакль, постановка З. Я. Корогодского (1966) — 251

Александр Татевосович ТЕВОСЯН

**ПЕРЕЗВОНЫ:
жизнь, творчество, взгляды
Валерия Гаврилина**

Составители и редакторы *Я. Л. Бутковский, Н. Е. Гаврилина.*
Ответственный редактор *Г. Г. Белов.* Художественный редактор *Т. И. Кий.*
Литературный корректор *Т. В. Львова.* Нотный корректор *И. А. Голышева.*
Нотный набор *Ю. М. Синкевич.* Макет *А. А. Красивенковой.*

Формат 70х90/16. Бум. офс. Гарн. Arial, Petersburg.
Печ. л. 38,5. Уч.-изд. л. 40,0. Тираж 1000 экз. Заказ № 860.

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург».
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45
Тел./факс: (812) 314-50-54, 312-04-97.
E-mail: sales@compozitor.spb.ru Internet: www.compozitor.spb.ru

Филiaal издательства нотный магазин «Северная лира»
191186, Санкт-Петербург, Невский пр., 26
Тел./факс: (812) 312-07-96 E-mail: severlira@mail.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «Типография Правда 1906»
195299, Санкт-Петербург, Кишинская ул., 2
Тел.: 7 (812) 531-20-00, 531-25-55

ISBN 978-5-7379-0388-6



9 785737 903886 >