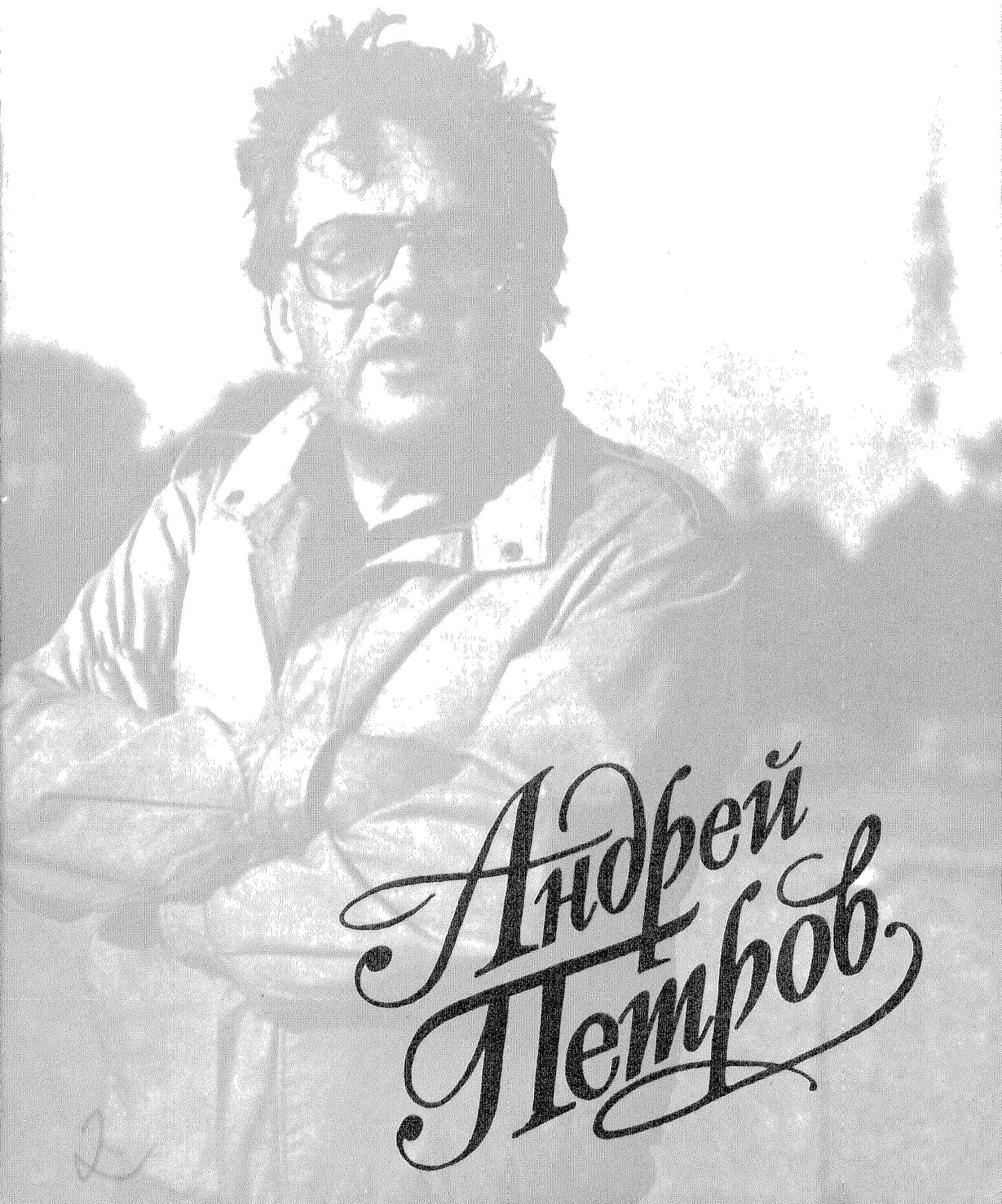


Л. МАРХАСЕВ



Андрей  
Петров

Л. МАРХАСЕВ

Андрей  
Петров

Второе издание,  
дополненное

Ноты: Ale07.ru



МОСКВА  
Издательское объединение  
"КОМПОЗИТОР"  
1995

78.071.1

М 29

**Мархасев Л. С.**

М29 Андрей Петров. — 2-е изд., доп. — М.: Композитор,  
1995. — 143 с.: ил.  
ISBN 5-85285-474-3

Книга представляет собой увлекательный рассказ об известном советском композиторе, народном артисте СССР, лауреате Государственных премий А. П. Петрове и его музыке. Читатель познакомится с историей создания произведений композитора, написанных в различных жанрах, от опер и балетов до песен. Отдельная глава посвящена киномузыке.

Издание дополнено разделами, в которых говорится о новых сочинениях композитора.

Первое издание вышло в 1974 г.

Для самого широкого круга читателей.

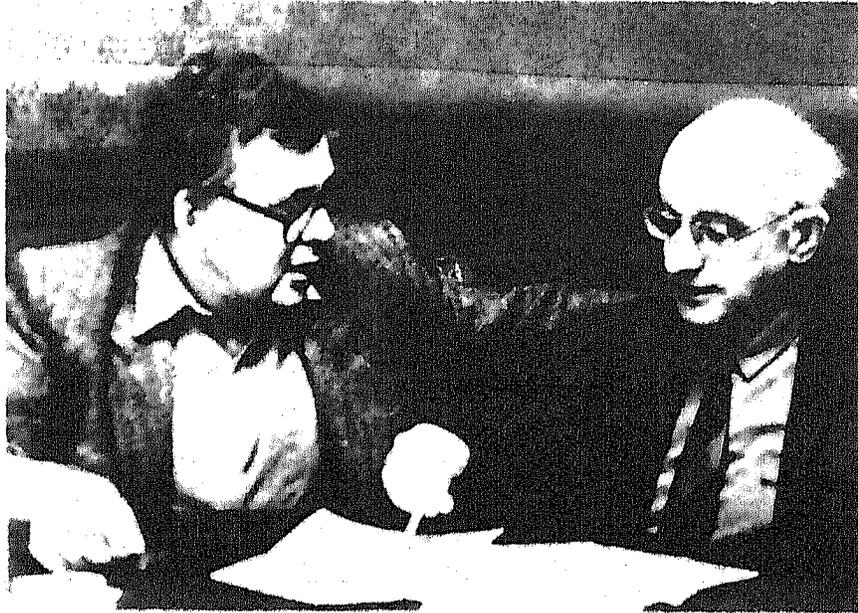
М  $\frac{4905000000-008}{082(02)-95}$  Без объявл.

ISBN 5-85285-474-3

М  $\frac{4905000000-008}{082(02)-95}$  Без объявл.

ISBN 5-85285-474-3

© Мархасев Л. С., 1974: дополнения, 1995.



Андрей Петров с автором книги

## О т а в т о р а

Эта книга меньше всего музыковедческое исследование. Автор не решился бы соперничать с музыковедами в специальном анализе. Скорее это документальная повесть об Андрее Петрове и его музыке (даже нотные примеры взяты из его рукописей).

Андрей Петров — представитель того поколения советских, русских композиторов, к которому относятся Родион Шедрин и Александра Пахмутова, Андрей Эшпай и Гия Канчели, Сергей Слонимский и Борис Тищенко... В творчестве этих композиторов нашли свое интересное, самобытное воплощение мысли и чувства наших современников, людей 50—80-х годов.

Первое издание этой книги вышло давно — двадцать лет назад. Эти двадцать лет стали зрелой порой творчества Андрея Петрова.

Естественно, для второго издания были не только сделаны кое-какие сокращения, но и написаны новые главы.

Задача автора облегчилась тем, что с 1974 года появились специальные музыковедческие сборники и монографии о композиторской деятельности Петрова. Многократно умножилось и число статей, рецензий, отзывов, опубликованных о премьерных сочинениях композитора в различных газетах и журналах. Вышли из печати и книги самого Петрова: «Диалог о киномузыке» (совместно с Н. Колесниковой) и сборник воспоминаний и статей композитора «Время. Музыка. Музыканты».

Все это автор постарался учесть при подготовке второго издания. Оно должно было выйти из печати в 1991 году. Тогда еще существовали Советский Союз, РСФСР, Ленинград, советская музыка и даже Союз советских композиторов. Когда все это ушло в прошлое, рухнуло и Ленинградское отделение издательства «Музыка», готовившее рукопись к печати.

И все же второе издание выходит. Автор оставил в нем все, как было в 1991 году. И это не только нежелание изменять своему герою или самому себе. Это еще уверенность в том, что и в то время было не только много плохого, но и немало хорошего.

*Апрель 1994 года.*

## «Ленинград. Андрею Петрову...»

Адрес писем был предельно лаконичен: «Ленинград. Андрею Петрову».

«Нужно много сделать, чтобы в городе, где живут сорок тысяч Петровых, люди не спрашивали при упоминании твоей фамилии — это какой Петров, штангист или конферансье?» — писал журналист В.Буханов, назвав композитора «гроссмейстером песни».

Люди не спрашивали: «Какой это Петров?»

Люди спрашивали самого Петрова: «Какой Вы?»

Давно известно: по песням можно изучать настроения времени. Настроения 60-х годов можно изучать по песням Петрова. Казалось, эти песни навечно «прописались» в приемниках и телевизорах. Их напевали молодежные хороводы на солнечных набережных и насвистывали одинокие прохожие в пустынных, продуваемых осенними ветрами переулках.

«Какой Вы, Андрей Петров?»

Мужественный, сдержанно-грустный и другу «всегда уступить готов место в шлюпке и круг»? Этаким современный викинг? Или, напротив, беспечный, влюбленный юноша — идет, шагает по Москве, под свой бодрый мотив готов шагать до Тихого океана, и океан ему будет по колено?

Реальный Петров не походил на Петрова воображаемого: в очках, чересчур серьезен, неразговорчив, застенчиво улыбается... В нем и впрямь было что-то от молодого гроссмейстера. Пристально вглядывается в собеседника, тщательно обдумывает каждое свое слово, держится скромно, спокойно; горбится, когда наклоняется, чтобы надписать автограф. А эти дымчатые очки, и упрямо сжатые губы, и нервный азарт, когда он чувствует, что здесь удачный «ход» в песне... И снова повторяет самое ходкое свое словечко: «неудобно»...

Другим авторам писем хотелось все же лицезреть иного Петрова. В красивых зарубежных фильмах «из жизни композиторов» были такие роковые страсти, такие триумфы, с такой легкостью сочинялась бессмертная музыка... Жизнь Петрова как-



то не укладывалась в схему, заимствованную из подобных кинолент. И иным поклонникам она виделась такой, как им хотелось: только лавровые венки и махровые розы, только бесконечные вызовы в концертном зале и ажиотаж театральных премьер и просмотров в Доме кино...

Не было и нет легкой жизни, есть тяжкий труд и прикованность к нему — жестокая, немилосердная, в которой горьких, тревожных часов куда больше, чем сладких и беспечных минут.

Андрею Петрову хорошо работается в первой половине дня. Это лучшее время, чтобы уйти от всего, кроме музыки, еще не существующей, еще не записанной... Композитор «настроился». Эта внутренняя эмоциональная «настройка» — дело долгое, но он привык внезапно переключаться на главную свою мысль, главное настроение не только дома, но и в дороге или в президиуме затянувшегося собрания.

И все же... Почему пишется медленнее, чем раньше? Неужели прежде сочинялось само собой?

Бывало, ехал в автобусе, возвращался из Репино в Ленинград, безразлично, не видя, скользил взглядом по холодному, угрюмому заливу, по оголившимся, но еще желтым деревьям... И приходила мелодия, грустная, прозрачная, как эти печальные деревья. Потом, дома, садился к пианино, немного импровизировал, быстро записывал несколько нотных строк, — и вскоре

новый песенный «корабль» Петрова выходил в «большое плавание в эфире»...

Тогда, в середине 60-х, он был моложе и беззаботнее. И музыке писал, которая тоже была моложе и беззаботнее. Тогда он не знал сомнений. Тогда не боялся повторяться. Теперь страх повториться вырос в главный страх. Если думать о нем, подчас охватывает ненависть к чистой нотной бумаге. Но композитор благословляет и эту ненависть: она спасает от скорописи, от цепких банальностей, за которые и раньше было бы стыдно.

Первые четыре такта есть. Он обдумывал их все последние дни. Вот они проигрываются снова и снова, эти драгоценные такты. Они уже не исчезнут и вызовут следующие...

Часы бьют два раза. Телефон начинает стрекотать как пулемет — прерывистыми очередями. Кончилось время сочинять музыку. Начинается время говорить о музыке. Теперь звоните! Зовите Петрова на совещания, назначайте в комиссию, атакуйте с перьями и магнитофонами...

В последующем коловращении дня другой бы растерялся. Петров умеет успевать туда, где он действительно нужен, говорить с теми, кто ждет его слова, и решать там, где никто другой не решит. Едва сядет он за свой стол председателя правления Ленинградской организации композиторов РСФСР, как немедленно обступят его дела и страсти человеческие.

Иногда, во время встреч с зарубежными музыкантами, ему приходится выслушивать сочувственные вопросы: не слишком ли обременительны столь многосложные общественные обязанности. Так сказать, «социальные перегрузки»... Эти слова вызывают какой-то внутренний протест. Ведь еще несколько часов назад, в первой половине дня, он и сам рассердился бы, если б его отвлекли от сочинения музыки. Но эта, вторая половина дня — тоже необходимость для него. И не будь ее, он ощущал бы скорее «социальные недогрузки», нежели «перегрузки».

Да, наверно, в этом все дело: он человек общественный, впечатления, питающие его, приходят и отсюда — от людей, с которыми во множестве сталкивает его жизнь. Что было бы, если бы он питался только собственными соками? «Социальная невесомость» обеднила бы его творчество.

Теперь, вечером, вторая половина дня кажется ему почти отдыхом. Разве сравнишь эти деловые разговоры с бесконечными доделками на последних репетициях балета? Не предпочесть ли обмен впечатлениями с иностранцами многодневному затворничеству в номере московской гостиницы, когда музыка к новой картине никак не ладится, и вновь и вновь едешь на «Мосфильм», и опять смотришь материал, и снова считаешь метры, и мчишься сразу обратно в номер, к роялю, чтоб поверять бесстрастным метражом гармонию будущего фильма...

Нет, этот калейдоскоп лиц, дел, занятий породил особый, убыстренный ритм всей жизни, он заставляет учащенно биться пульс.

Репетиции балета... Сверка корректуры — в понедельник надо отдать в издательство... В среду предстоит очередная поездка в Москву — собирается Съезд народных депутатов СССР... Вовсю идет подготовка к международному фестивалю современной музыки, который пройдет в городе на Неве... Напористо звонят из рок-клуба: Петров обещал прийти... Через два часа назначена беседа с композиторами скандинавских стран, многие из которых впервые в Ленинграде... «Андрей Павлович! Семинар творческих работников, где Вы обещали выступить, состоится в пятницу. Вы не забыли?» Нет, он не забыл... «Андрей! — в телефонной трубке энергичный голос кинорежиссера Эльдара Рязанова. — Все, что Вы сделали, — замечательно. Но не хватает еще двух очень важных номеров»...

Ну, наконец-то поздний вечер. Но не тут-то было: настойчивые гудки междугородного телефона и малопонятная английская речь, в которой можно различить лишь слова: «Мастер и Маргарита»...

А чуть свет — внуки Петя и Манана: «Деда, поехали на утренник! Ты обещал!»

Дня не хватает. У времени космические скорости. Промелькнула еще одна осень и еще одна зима, еще один год прожит, и вот уже грядет весна. «Ленинградская музыкальная весна». И опять трезвонит телефон, и заседает оргкомитет, и едут гости, и спорят музыканты, и все вечера заняты концертами...

Кажется, давным-давно были написаны письма, на конвертах которых всего три слова: «Ленинград. Андрею Петрову». Много изменилось с тех пор — другое время, другие песни и адреса.

Ну, а сам композитор очень ли изменился? И да и нет. Он и прежний, и другой. Еще более разный, чем прежде. Зрелый мастер, не отказавшийся, однако, от своих юношеских увлечений. Мягкости поубавилось. Скромность осталась. К его умению слушать, его внимательности, административной выносливости и хладнокровию прибавилась спокойная твердость. Как и прежде, он лишен суетного мелкого тщеславия. Кажется, не очень верит в «вечную жизнь» и «бессмертие». Черновики уничтожает. Дневников не ведет. Пишем, в которых делился бы творческими муками, не пишет. Только деловые, да и то неохотно. «Зачем писать длинные письма в век телефона и телеграфа?» А если благодарное потомство заинтересуется архивом? «О, потомству будет не до моих писем и черновиков...»

Вообще он склонен к критическим самооценкам: «У меня нет исполнительского дара и слух так себе...».

С годами усиливается ненависть к халтуре и прямота, с какой он говорит об этом. В нем резче проявились нетерпимость — и вместе с тем бóльшая терпимость. Нетерпимость к большим социальным порокам — и терпимость к маленьким человеческим недостаткам («сколько потерял друзей от того, что не обрел этой терпимости раньше...»). В нем сочетаются взрослость и мальчишество, углубленная сосредоточенность и шумная веселость, душевная чуткость и ироничность.

Он не очень любит разговоры, устает от них. Но любопытная подробность: многие, стремясь написать о Петрове очерк или портрет, в конце концов публиковали диалог с ним. В диалогах сами авторы отступали на второй план. Главный интерес представляло то, что говорил композитор. Почему? Только ли потому, что он обладает нечастым для музыканта даром мыслить вслух и знает поразительно много, его интересно слушать и, уловив интерес собеседника, он преодолевает нежелание говорить и увлекается беседой? Нет, дело не только в этом. У Петрова — опять противоречие? — есть потребность в собеседнике. Это помогает ему самому додумать нерешенное, прояснить свои идеи и замыслы.

Андрей Петров — горожанин по рождению, по облику и по привычкам. Звуки вечного движения улиц и площадей подхлестывают его воображение. «Знаешь, почему так привязался к нам мотив “А я иду, шагаю по Москве“, — говорили композитору друзья. — Ритм и первые такты этой песни ты подслушал в автомобильных сигналах. Так гудят шоферы в уличных пробках: “та-та, та-та...“. Эти звуки застряли в нашем подсознании».

Быть может, отчасти это верно — подсознание насыщено «музыкой города». Только мы, обычные люди, не слышим ее. Для нас она — надоедливый уличный гул. Но композитор «расшифровывает» ее, и скрежет стремительно ускоряющего ход трамвая превращается в крещендо электронных инструментов, а грохот набирающей темпы стройки — в нарастающие ритмы ударных...

Город постоянно «подзаряжает» творческие «аккумуляторы» композитора энергией быстро движущихся потоков людей, машин, чередой светлых окон, мерцанием огней уличных реклам...

Но работается ему лучше не в городе, а в маленьком дощатом домике в Репино, где царит глухая тишина и даже вздохи деревьев за окнами кажутся слишком шумными.

Проходит время, совсем мало времени, и начинает не хватать не только звучания города, но и его суматохи, даже его асфальта и камней.

Андрей Петров разный, как его город на Неве, разный, как наши ленинградские весны и осени, лета и зимы...

Как совместить эту уравновешенность и неторопливость поведения, эту душевную интеллигентность и элегантность манер с острой внутренней неуспокоенностью, напряженными поисками новых сюжетов, тем, средств выражения?

Вчерашний успех для него — уже не успех.

Творческая изменчивость и тоска по чему-то новому, еще не сделанному, непредвиденные повороты композитора могут сбить с толку... Едва он проторил в каком-то жанре свой путь, едва добился в нем многого, как сходит с этого пути и ищет иных дорог.

Так попрощался он с временем одних только песен — вежливо стал отдаляться от песенной своей фортуны в величайший ее час, отдав сердце серьезной симфонической музыке.

Едва любители этой музыки, услышав «Поэму памяти павших в годы блокады Ленинграда», согласились, что Андрей Петров — композитор-симфонист, тяготеющий к трагедийной теме, как долетел слух, будто он принимается за комический балет... Премьера «Сотворения мира» породила приятные надежды, что Петров через год-два подарит еще одно, столь же изящное произведение... Но нет. Композитор опять удивил: «Собираюсь писать оперу на исторический сюжет о Петре Первом».

Опера — и Андрей Петров? Тот самый, который не раз в диалогах с журналистами посмеивался над оперной закоснелостью и не слишком оптимистически заглядывал в будущее этого жанра? Неужели он действительно собирается писать оперу, и не какую-нибудь, а «на исторический сюжет», пышную, зрелищную, что называется, «гранд-опера» в старом добром смысле этого слова?

Не успел отзвучать хор статей об успехе «Петра Первого», как пронесся новый слух: Петров сочиняет «балет со стихами» — о Пушкине. «Пушкин в балете? Сам поэт?! Танцующий с Дантесом? Полноте, не профанация ли это?»

Премьера вокально-хореографической симфонии «Пушкин. Размышления о поэте» не разрешила всех сомнений скептиков и недоброжелателей. Но отрицать необычность замысла и мастерство воплощения уже никто не решался.

Куда ж он теперь повернет, Андрей Петров? Чем снова удивит? «Футуристической оперой»? После «танцующего Пушкина» — «поющий Маяковский»?

Так строилась трилогия о великих людях России — Петре Первом, Пушкине, Маяковском, воздвигалась в столь различных, обновляющих или ломающих привычные жанры музыкального театра спектаклях — от героического, монументального до озорного и феерического.

А следом — трагифарс «О бедном гусаре...» и «танцевальная» симфония «Мастер и Маргарита»...

Это великое право — не делать сегодня того, что делал вчера, сказать «нет» тому, за что тебя полюбили. И двинуться вперед — от привычного успеха, от себя знакомого к себе завтрашнему, незнакомому...

Андрею Петрову многое удалось.

Время нашло в нем чуткий инструмент.

Одна из статей музыковеда М. Бялика о творчестве Петрова называлась «Гармония контрастных начал». Что это за начала? Как созидалась эта гармония?

Так соблазнительно было бы написать: «Музыка и жизнь для него — одно и то же». Нет, и сейчас это не одно и то же.

А вначале музыка вообще имела мало общего с его жизнью.

## ***Как начинается композитор***

Квартира, в которой до войны жили Петровы, хранила память о музыке, звучавшей здесь некогда.

В большой комнате стояло расстроенное пианино. Говорили, на нем музицировал дядя, но дядя давно уехал, и пианино громоздилось, никому не нужное и всеми забытое. От дяди остался шкаф, набитый тяжелыми нотными фолиантами в темных переплетах, с золотым тиснением. Латинскими буквами были написаны загадочные имена: Шуман, Вагнер...

На стене в соседней комнате висела скрипка. Скрипку хотелось потрогать, приложить к подбородку, провести по струнам смычком...

...Старое немое пианино, беззвучная скрипка, кипы пожелтевших нот, — казалось, музыка была когда-то в этом доме полновластной хозяйкой, но что-то случилось, и она навсегда покинула его.

А вместо нее пришла живопись. Мать Андрея, Ольга Петровна, — художница. Она работала дома, рисовала цветы, старые василеостровские дома, иногда — корабли.

Корабли будоражили мальчишеские мечты. И книги, которые приносила мать, повествовали о морских сражениях и пиратских набегах, о неведомых островах под палящим солнцем, где океанский прибой дробит перламутровые раковины о белый песок...

Дом стоял на одной из улиц Васильевского острова, прямых, словно впадающих в Неву, — до сих пор стороны этих улиц носят старинное название «линий». Линия приводила к реке,



С матерью, Ольгой Петровной

по которой двигались пароходы, а иногда проплывали парусники. А дальше можно было свернуть на набережную и мимо сфинксов, мимо Медного всадника на том берегу добежать до Ростральных колонн (взрослые рассказывали, что когда-то, при царе Петре, это были маяки)... И войти в Военно-морской музей.

...Крылатые парусные фрегаты и неуклюжие дредноуты, петровские ботики и крейсера революции будили страсть к путешествиям. Как заманчиво стоять на капитанском мостике, стрелять из орудия главного калибра, взбираться по реям, чтобы первым увидеть необитаемый остров и крикнуть: «Земля!»

Книги и картины, слово и зримый образ оставались главными источниками самых сильных впечатлений детства.

Мальчика начали учить играть на скрипке. Музыка его не очень трогала. Она звучала по радио, ее исторгали бесчисленные дачные патефоны. Пел Леонид Утесов: «Легко на сердце от песни веселой». Пел Сергей Лемешев: «Сердце красавицы склонно к измене». Над пылью пригородных переулков веселый говорок Владимира Хенкина спорил с синкопами неутомимой «Рио-Риты».

Музыка, исходящая из черной тарелки репродуктора или из патефонного ящика, все же делала свое дело. Много лет спустя Андрей Петров вспомнит: его уже тогда привлекли яркие,

ясные мелодии. В море музыки он учился узнавать именно эти мелодии: «Полюшко-поле», «По долинам и по взгорьям»...

Жизнеописания замечательных композиторов полны назидательных примеров: один стал писать музыку, потому что в детстве его баюкали народные напевы; другой — потому что отец его был придворным капельмейстером и с малых лет брал сына на все концерты к архиепископу; третий — потому что и отец его был органистом, и дед, и прадед... Наследственность!

У Андрея Петрова не было такой наследственности: мать его вышла из крестьян, дед по отцу был машинистом. И детские годы его осеняла не органная или камерная музыка, а советская песня тех лет, массовая и эстрадная.

Если спросить ровесников Андрея Петрова, какие события и впечатления, какие художественные открытия были сильнейшими, а подчас и решающими в их жизни, обнаружатся удивительные совпадения. Одни и те же книги и фильмы. Одни и те же газетные новости. Одни и те же игры. И среди них игра в войну с фашистами. Мальчишки играли в эту войну задолго до лета 1941 года. До того, как началась Великая Отечественная...

Настоящая война обернулась горьким прощанием с отцом, военным врачом, уезжавшим на фронт, и первой бомбежкой под станцией Бологое.

Ленинград готовился к обороне. Шли шеренги суровых, молчаливых ополченцев; укладывались мешки с песком и землей у витрин; тонкие полоски бумаги крест-накрест клеили на стекла... А звуки войны были резкими, пронзительными, надрывными: сирена воздушной тревоги, частый звук метронома, зудение где-то высоко-высоко в ночном небе фашистских бомбардировщиков, нарастающий вой упавшей неподалеку фугаски...

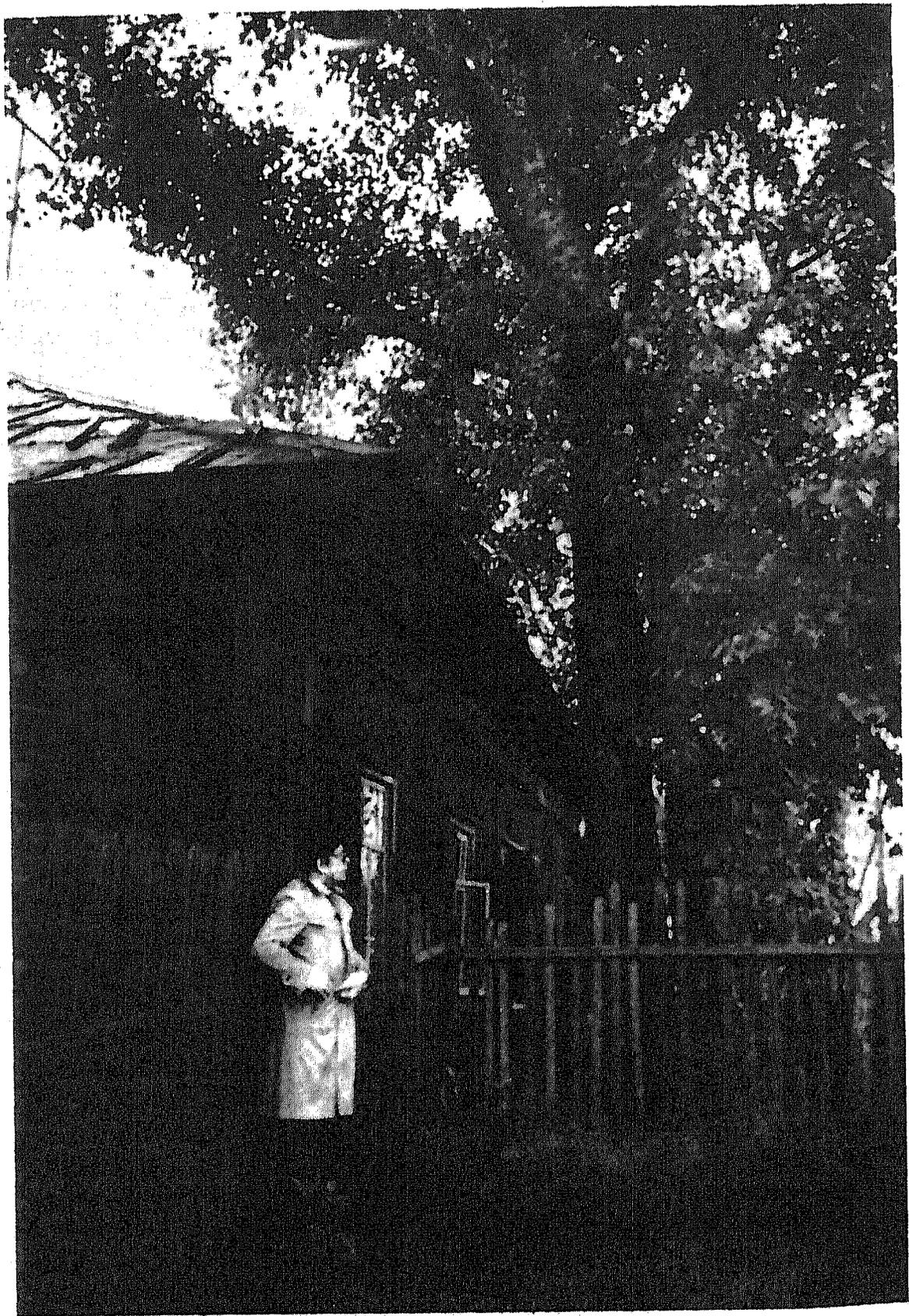
Входило в обращение слово «эвакуация».

«Возьмем только самое необходимое,— сказала мать.— Возьми скрипку!»

...Деревянный дом, где поселились Петровы в эвакуации, в Ленинске-Кузнецком, недалеко от Кемерово, показался спокойным пристанищем после долгой и холодной дороги.

Теперь в нем часто звучала скрипка. В музыкальной школе учитель Иван Митрофанович Трушкин не очень досаждал ученикам строгостью: никогда не кричал, был тих и ненастойчив. Но он глубоко любил и чувствовал музыку, и когда слушал Чайковского, в его глазах стояли слезы. Ученики тоже затихали, и предчувствие волшебной силы искусства смутно касалось их...

Ансамбль из пяти маленьких скрипачей ездил по госпиталям с концертами для раненых. Несколько мальчиков и девочек считались солистами: они пели и читали стихи. «Сцена» нередко была такой маленькой, что ансамбль целиком не умещался на ней, и будущий композитор, игравший на своей скрипке «басо-



Сорок лет спустя... У здания музыкальной школы в Ленинке-Кузнецком.  
В годы войны в ней учился композитор

вую» партию, старательно аккомпанировал из соседней комнаты. Мальчишки пели «Темную ночь», девчонки заводили тонко и высоко «На позицию девушка провожала бойца». Скрипки грустно подпевали девчоночьим голосам. Песня хватала за душу, раненые плакали. И маленького скрипача охватывал восторг, что его скрипка может так трогать этих смелых людей, героев войны.

У Андрея были уже не только любимые песни, но и любимый композитор. Как-то он увидел в журнале «Огонек» фотографию: Шостакович и Мравинский на фоне оркестра после исполнения Седьмой, «Ленинградской» симфонии. Взрослые часто спорили о Шостаковиче: одни утверждали, что он гений, другие — что музыка его слишком сложна для понимания. На снимке в журнале Шостакович улыбался смущенно и благодарно. Он очень понравился Андрею. «Моим любимым композитором будет Дмитрий Шостакович», — решил он (хотя тогда не знал еще ни одного произведения Шостаковича, кроме «Песни о встрече»).

Но любимыми занятиями мальчика оставались чтение и сочинение рассказов. Один сочиненный им рассказ был о композиторе, другой — о войне и близкой победе.

Старый дом на Васильевском острове пережил бомбежки, обстрелы, выстоял всю блокаду. И в квартире, как до войны, стояли старое пианино и шкаф, набитый нотами.

В Ленинград возвратились театры. На стенах домов появились афиши: «Король Лир» в Большом драматическом, «Отелло» и «Свои люди — сочтемся» в Пушкинском...

Театр был праздником для мальчика, а музыка... К музыке он по-прежнему относился спокойно. Но все же ходил учиться играть на скрипке во Дворец пионеров, в детском оркестре сидел на предпоследнем пульте. Когда его спрашивали, кем он будет, он нерешительно улыбался и молчал.

Кто знает, сколь поздно пробудилось бы в нем композиторское честолюбие, если б он случайно не попал в кинотеатр «Форум», где шел американский фильм «Большой вальс».

Кончился фильм, зал почти опустел, а он все не мог встать, ошеломленный тем, что видел. Так вот она какова, жизнь композитора! Твоя музыка царит во дворцах и на площадях, все ее напевают, все под нее танцуют, а ты, стремительный и обворожительный, как Иоганн Штраус, заставляешь королей воздавать тебе хвалу и покоряешь сердца белокурых красавиц — таких, как Карла Доннер. А сочинять музыку, оказывается, просто и легко. Стучат колеса кареты, поет невидимая птица: «та-та, та-та, та-та, та-там...» Рождаются «Сказки Венского леса»...

В четырнадцать лет Петров проявил упорный, несдающийся характер. Литература и театр отошли для него на второй план. Он зачастил в филармонию. Чайковский, Григ, Бетховен... Прокофьев, Хачатурян, Шостакович... Нотные фолианты из скрипичного дядинога шкафа перекочевали на диван. Мальчик листал их, злясь, что ничего в них не смыслит. Пианино настроили — он упрямо долбил упражнения, особо усердствуя в изучении сольфеджио. Он решил поступить в музыкальное училище имени Римского-Корсакова при консерватории.

К документам, которые Андрей Петров отнес в музыкальное училище, были приложены и два «опуса» для фортепиано. «Опус один» — Фантастический марш, грозный и воинственный. И «опус два» — Баркарола. При рассмотрении «опусов» в при-



На последнем курсе музыкального училища

емной комиссии возникло некоторое недоумение. В марше прослушивались диссонансы, «попахивало» легким формализмом. В Баркароле правая рука играла в мажоре, левая — в миноре. Одно из двух: либо слух автора этих сочинений настолько неразвит, что он не отличает мажора от минора, либо он знаком с современной музыкой и сам робко использует некоторые новые средства выразительности...

Петрова приняли условно на первый курс в класс композиции Сергея Яковлевича Вольфензона.

Свободное расписание — сегодня надо прийти к девяти утра, а завтра — к часу дня.

Бесконечные споры о Шостаковиче и Прокофьеве.

Вечера в белоколонном зале филармонии. Концерты русской и западной классической музыки, премьеры симфоний советских композиторов, концерты современной зарубежной музыки... С. Я. Вольфензон не поощрял нетерпеливых устремлений своего ученика сочинить нечто грандиозное для большого оркестра, отводил все попытки поскорее взяться за сложные задачи. Сначала что-нибудь простенькое: детскую песенку или пьеску для скрипки... Сергей Яковлевич проявлял редкое терпение, внушая ничего не знающему юноше азбуку композиции.

К IV курсу Андрей Петров овладел основами профессиональной композиторской техники.

К выпускным экзаменам в училище он сочинил Трио для скрипки, виолончели и фортепиано и Монолог Ивана Грозного. Трио исполнялось в Доме искусств, потом в зале Союза композиторов. На начинающего композитора произвело сильное впечатление то, что в программе концерта фамилии его и Рахманинова были напечатаны рядом...

Вскоре Петров был рекомендован в Ленинградскую государственную консерваторию им. Римского-Корсакова.

В классе композиции, куда он попал, преподавал Орест Александрович Евлахов. Он отличался по-доброму пристрастным вниманием к ученикам, деликатностью, душевностью и заботливостью. Орест Александрович не походил на тех мэтров, основной педагогический метод которых — личный пример. Евлахов ничего не навязывал. Изучал вкусы и склонности ученика, мимоходом вовлекал его в беседы на разные темы, скажем, о Стравинском или Вагнере, а потом как бы невзначай высказывал замечания, говорившие о слабостях и промахах ученических сочинений. Он старался избегать непререкаемого тона, не спешил сразу же огорчить: «здесь у вас грубая модуляция» или «ваш материал неинтересен». Нет, он задумчиво листал ноты, просил сыграть еще раз и свой разбор сочинения старался начинать с того лучшего, что было в этом сочинении.

Была у них и общая любовь — Дмитрий Шостакович (Орест Александрович учился у Шостаковича). Евлахов много расска-



Выпускник Ленинградской консерватории



зывал о своем учителе, о его отношении к искусству как к святому делу, как к высокому гражданскому, патриотическому служению.

Теперь Петров отчетливо сознает, что эти рассказы тоже были своеобразными уроками: старайся быть таким, как Шостакович. Петров не забыл и эти уроки. Написав новую симфоническую поэму, он невольно спрашивал у себя, что бы сказал о ней Шостакович? И сейчас, принимая иное трудное решение как председатель правления Ленинградской организации композиторов, он часто думает: а как бы поступил в этом случае Дмитрий Дмитриевич?

Уже в годы учебы Петрову хотелось испробовать все жанры: он написал смешную фугу для капустника, пародируя Баха, потом марш студентов для первомайской демонстрации... Работалось быстро. Иногда произведения студента Петрова передавались по радио: Монолог Зои Космодемьянской на стихи Маргариты Алигер, «Пионерская сюита», романсы на слова башкирских поэтов, поэма для баритона с оркестром «За мир».

Среди студенческих сочинений Петрова была и балетная музыка: этюд «Тропюю грома», «Спортивная сюита». На IV курсе он получил первый в его жизни заказ — «на музыку трехактного балета для детского хореографического коллектива Дворца культуры имени Горького». Балет «Заветная яблонька»

*Я давно и с большим интересом слежу за творчеством Андрея Павловича Петрова.*

*Он щедро награжден композиторским талантом. У него всегда яркая выразительная мелодия, великодушная оркестровка.*

*Меня восхищает его плодотворная работа в разнообразных жанрах. А. П. Петров обладает яркой композиторской индивидуальностью. Я горячо желаю ему дальнейших больших творческих успехов.*



---

о юных мичуринцах шел в сопровождении настоящего симфонического оркестра. На обсуждении «Заветной яблоньки» Ю. И. Слонимский сказал о Петрове: «Я уверен, этот молодой человек еще многое сделает для советского балета».

Видимо, эту уверенность разделял и известный ленинградский балетмейстер Леонид Якобсон. Он предложил Андрею перечитать «Макара Чудру» М. Горького.

В романтической легенде о любви Радды и Лойко, рассказанной старым цыганом Макаром Чудрой, жажда воли свободных людей побеждала пламенную любовь, которая могла стать взаимным рабством. Легенда обещала красочный, насыщенный огненными плясками балет: молдавская степь, костры, яркие цыганские наряды...

Балетмейстер мыслил практически: здесь столько-то тактов, а здесь столько-то. А композитору хотелось услышать драматическую поэму, единую по своему развитию от начала до конца, в духе симфонических фантазий Чайковского «Франческа да Римини» или «Ромео и Джульетта». Студенты из Молдавии, учившиеся в консерватории, напевали Андрею Петрову народные молдавские мелодии, острые, жгучие, в них жили дерзость и лихость цыганских напевов... А внезапная смена ритмов — медленных и тоскливых стремительными и веселыми, а необыч-

ная терпкость гармоний! Балетмейстер давал частные задания, придирался к отдельным тактам. Композитор звонил ему все реже и реже. Наконец неловко признался: балет не получается.

А симфоническая поэма была завершена.

Она начинается звучанием далеких печальных кларнетов. То ли это эхо навсегда отзвучавших в степи песен и любовных клятв, то ли голоса умирающих трав и улетающих птиц... И вдруг из этого тихого шелеста вырастает порывистая и мятежная тема у альтов — Лойко. Ее сменяет страстная и трепетная мелодия гобоя — Радда. Музыка развивается напряженно и взволнованно.

Сочинение было написано в традициях Чайковского, но в разработке главной темы, в приемах оркестровки ощущалось и воздействие Шостаковича.

Симфоническая поэма «Радда и Лойко» исполнялась в Большом зале филармонии. В первых рядах сидела государственная экзаменационная комиссия. Это был тот несчастный случай, когда выпускнику консерватории удастся услышать свое дипломное симфоническое сочинение в исполнении оркестра.

Председатель комиссии обернулся к коллегам: «Очень симпатичное дарование».

Мнения членов комиссии разделились. Одни не скупилась на похвалы: «щедрый мелодический дар», «отличное чувство полифонии», «прекрасное владение оркестром»... Другие вынекивали слабые стороны: «слишком много непереваренных влияний», «нет индивидуальности», «слишком традиционна»...

«Радда и Лойко» — первое произведение Андрея Петрова, о котором публично заговорили.

Консерватория окончена. Раньше был удачливый студент. Теперь появился многообещающий композитор.

## ***К «Берегу надежды»***

— Хотите быть редактором?

Андрею Петрову нравилось взбегать по лестнице Дома книги в комнатки наверху — там помещалась его «служба», Ленинградское отделение государственного музыкального издательства, — нравилась внезапно обретенная «власть» над нотными рукописями и их творцами.

Он не был фанатиком бесконечных переделок вроде тех закоренелых правщиков, которым неважно, как написано, хорошо или плохо, важно, чтоб было иначе. Молодой редактор ниче-

го не навязывал своим авторам, только убирал явные ляпсусы или случайные ошибки. Его красный карандаш бережно прикасался к чужим нотным листам.

Сначала через его руки проходили песни, небольшие фортепианные произведения, камерные сочинения ленинградских композиторов, затем он стал редактировать партитуры симфоний, клавиры опер. Он познакомился со многими известными музыкантами, встречаясь с ними за стареньким музгизовским пианино и терпеливо прослушивая новые опусы.

Ленинградское хореографическое училище готовилось ставить свой выпускной спектакль — балет на сюжет пушкинского «Станционного зрителя». Вспомнили о Петрове — авторе «Заветной яблоньки»: не согласится ли он написать музыку? Его уговаривали: «Станционный зритель» будет постоянным спектаклем училища на сцене Кировского театра.

Петров уже считал себя композитором романтической темы. А романтик должен блюсти свою репутацию. Он обязан выбирать таких героев, как Радда и Лойко. А тут бедняга Вырин, «сущий мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда». Что для романтика страшнее конкретностей быта? Мундир коллежского регистратора вместо Чайльд-Гарольдова плаща... Как поведет себя станционный зритель в балете?

Не очень охотно Петров принялся за работу. Перелистал ноты романсов Алябьева, Гурилева, Булахова. Пронграл мазурки и вальсы, в которых кружились гусары пушкинских времен. Вообразил, как гусар Минский похищает у старика-зрителя дочь, красавицу Дуню, и потом дает в своем петербургском доме бал...

В музыке «Станционного зрителя» чувствовалось воздействие Чайковского, отчасти Глиэра, но ясно было, что молодой композитор не чужд и прокофьевских влияний. Она была мелодичной, довольно традиционной и понравилась музыкантам оркестра Кировского театра.

После премьеры Андрей Петров впервые вышел к рампе этого прославленного театра — его наградили аплодисментами. За кулисами ему пожал руку молодой балетмейстер Игорь Бельский, ничего, впрочем, не прибавив сверх положенных вежливых поздравлений. Но взглянул он на Петрова с деловым любопытством.

В афишах Кировского театра еще года два мелькало название «Станционный зритель».

Авторская неумность все чаще брала верх над редакторской добросовестностью. Чужие ноты просматривались уже не столь тщательно.

Середина и конец 50-х годов были отмечены лавиной новых художественных впечатлений. Некоторые из них воспринимались как подлинные открытия.

Молодые поэты, композиторы, актеры неизменно собирали огромные аудитории. Быстро увеличивалось число поклонников пьес Виктора Розова. У кинотеатров толпились длинные очереди. Итальянский неореализм завосвывал умы и сердца людей. Все толковали о новых фильмах Витторио де Сика, Джузеппе де Сантиса, Пьетро Джерми, Лукино Висконти...

Молодежь заново открывала Ремарка и Хемингуэя.

Неведомая броская и резкая красочность ошеломляла в опере Гершвина «Порги и Бесс», которую привезла негритянская труппа «Эвримен-Опера».

Сергей Образцов восторженно рассказывал по радио о французских шансонье.

Александр Цфасман и Леонид Утесов ломали копыя, доказывая на газетных страницах, что джаз не только «музыка толстых», но и большое искусство.

Андрей Эшпай и Арно Бабаджанян под шум дискуссий демонстрировали свои сочинения, в которых талантливо и оригинально использовали приемы джаза.

На эстрады вышли певцы и певицы, не похожие на прежних. И пели они иначе — пение это иногда походило на шепот в микрофон, но зато как они были юны, естественны и современны!

Для впечатлительных художественных натур повизна наблюдений чревата иногда поспешным желанием «переплавить» новые впечатления в собственные замыслы, немедленно откликнуться на взволновавший до глубины души фильм, спектакль или стихотворение.

Андрею Петрову нравились стихи итальянского поэта Джанни Родари. Захотелось написать цикл песен на эти безыскусные и трогательные стихи. «Простые песни» и возникли естественно, без особых усилий, как дыхание. И хотя в них иногда и слышались интонации мелодий итальянских фильмов, но в то же время ожили традиции Мусоргского и Прокофьева.

Песни — музыкальные характеры, песни — жанровые сценки, их подсмотрел и подслушал «добрый седой старичок-часовщик»... Служанка, вечная жертва своей хозяйки... Малыш Чиччо, живущий в подвале. Малыш, лишенный детства: «мокрую стенку потрогает мальчик и пососет свой измазанный пальчик...». Почтальон. Старьевщик. Чистильщик сапог. Они не жаловались, не теряли бодрости духа. Печальная мелодия переходила в задорную, звонкую: старьевщик издевался над никчемным министром, часовщик предрекал, что в часах заменят негодную пружину и настанет другое время. И это время будет чудесным... Было что-то наивно-старомодное, что-то

трогательно-простодушное в этих крошечных историях, грустно или весело пропетых мужским и женским голосами. В этом обаятельном сочинении уже отчетливо чувствовалась индивидуальность автора, его музыкальный язык становился свежее и современнее.

«Простые песни» сменились иными песнями — эстрадными, с «качающимся ритмом», с мелодикой, в которой были гершвиновская чувственность и нежность. Потом появилась джазовая «Тройка», построенная на попевах русских народных песен.

В потоке заявок в музыкальную редакцию Ленинградского радио все чаще попадались похожие: «Нам с подружкой очень понравилось произведение молодого композитора Андрея Петрова „Пой песню мою“. Спойте ее еще раз».

Андрей Петров — это имя становилось известным.

В 1959 году на Всемирном фестивале демократической молодежи и студентов в Вене он получил серебряную медаль за вокальный цикл «Простые песни».

«Андрей Петров» — все чаще произносилось по радио и с концертных эстрад. Собственная музыка все реже отпускала от себя. Новых предложений становилось все больше и больше.

Он уже написал музыку к двум спектаклям Театра драмы имени Пушкина. Потом получил заказ на музыку к инсценировке повести Александра Грина «Бегущая по волнам». Сама мысль о предстоящей работе была наслаждением.

Море, поющее, рокочущее, любимое его море плескалось, низвергалось волной и шуршало прибором где-то за пустынями пока потными линейками. Однажды Андрей Петров прочел у кого-то, кажется, у великого кубинского поэта Хосе Марти: «После моря самое прекрасное в мироздании — человек...» Заметьте, «после моря».

«Бегущая по волнам» уже репетировалась в театре.

Андрею Петрову нравился дух творческого сотрудничества, который царит в театре. Театр не похож на концертный зал. Там, в концертном зале, через 5—7 дней, после нескольких репетиций, дирижер говорит композитору: «Спасибо! Надеюсь, вечером на концерте все будет хорошо». Действительно, работа окончена... А в театре чем ближе к премьере, тем ты необходимей — постоянный участник общего сотворчества, соавтор спектакля все недели и месяцы, пока готовится премьера. И нередко лучше думается и острее чувствуется, когда кругом царит нервное возбуждение и дирижер, балетмейстер или режиссер обращает к тебе отчаянный взгляд, ибо ничто, кроме музыки, не сможет эмоционально «поддержать» эту важную сцену, которая почему-то не получается...

В издательстве он появляется все реже и реже. «Надо расставаться с издательством», — убеждал Андрей Петров-композитор Андрея Петрова-редактора. Но как это сделать?

Помог случай.

Как-то раз Андрей Петров встретил балетмейстера Игоря Бельского. Перед ним композитор слегка робел. Бельский казался ему воплощением джентльменства: отличный танцовщик, остроумный, интересный рассказчик. Все предрекают ему блестящее будущее. Замечает ли его этот человек?

И вот Игорь Бельский сам остановил его посреди шумной площади и сказал, что есть интересная идея... Надоели «драм-балеты», танцевальные представления, в которых копируются бытовые движения и танец низводится до примитивной пантомимы, изображающей обыденность, механические процессы труда. Где романтический балет высоких чувств, балет поэтических обобщений? Вот и возник замысел: сделать такой балет, музыкальную хореографическую поэму.

Тема сугубо современная, можно даже сказать, газетная... Читал ли Петров сообщения о наших моряках, унесенных во время шторма в море и захваченных гоминьдановцами? Они прошли через все, все выдержали и остались верными Родине. Так вот, балет должен быть об этом. Задача трудная, но кому же ее решать, если не молодым.

Персонажи должны носить обобщенный характер. Рыбаки «нашего берега» — и рыбаки «чужого берега», возлюбленная нашего героя — и несчастная, потерявшая любимого с того, другого берега. Полицейский патруль будет олицетворять грубую, тупую, злую силу порабощения.

Впрочем, незачем подробно рассказывать, уже есть либретто, его написал Юрий Иосифович Слонимский. И если вся эта затея Андрею по душе, он может зайти к Бельскому, взять либретто и начать писать музыку. Конечно, такого балета нет пока в планах Кировского театра, может ничего не выйти. Но когда же рисковать, если не сейчас? Привлечем молодежь, будем работать в свободное от других репетиций и спектаклей время...

Собирались у Слонимского. В одном все трое — либреттист, балетмейстер, композитор — были едины: никаких бытовых мотивировок и подробностей ни в музыке, ни в танцах, ни в костюмах и декорациях. Создается не полудокументальная живая картина — языком танца творится романтическая легенда. Пусть будут в ней «вещие птицы судьбы» чайки и «соблазны» чужого берега... Сцена должна быть свободна, распахнута, раскрыта, как залитый солнцем морской простор. И костюмы легки и изящны, как крылья чаек... И музыка глубока и многоцветна, непохожа на сопровождение старых балетных диверти-сментов.

Кажется, балетмейстер ждал от Петрова чего-то особенного, неслыханного, чего-то такого, что соединило бы в себе достижения балетных партитур Бартока и Стравинского, Равеля и Прокофьева.

Петров терзался неизбежными страхами новичка и все допытывался у Слонимского и Бельского, в каких живописных подробностях видятся им сухо и кратко записанные в либретто сцены. Это помогало представить музыку. Бельский импровизировал: наши рыбаки появляются в центре сцены откуда-то снизу, как бы прямо из моря. Сначала мы видим их головы, плечи, потом они выходят шеренгами по четыре человека, обнявшись в братском порыве. Выходят, как тридцать три богатыря. Первое счастливое возвращение, танец с девушками, любовное объяснение героя и героини...

И снова в море. Рыбаки уходят, как пришли, будто внезапно опустившись в морскую пучину, в которой уже клубится шторм. Они вернутся после бури. Тьма и холод над берегом... Второе появление рыбаков в точности повторяет первое: будто вышли из глубины морской. Тем разительней контраст: на этот раз не вышли — вырвались из морских валов, как из царства смерти; страдание на их лицах — одного из них, героя балета, нет с ними. И в последней четверке — там, где раньше вместе с другими был герой, — теперь пустота. Его товарищ поднял руку, словно желая опустить на плечо друга, но повисает рука, застывает в воздухе. И, как чайка, мечется под нею возлюбленная погибшего...

Это было отлично придумано — рука, повисшая в воздухе. Но как изобразить это в звуках, какой «изобрести» музыкальный финал I акта?

Вот замерли в холодном свете вернувшиеся из штормового моря рыбаки. Под вытянутой рукой трепещет и бьется в горе девушка... А в оркестре все громче и громче повторяется один аккорд. Все резче звучат ударные и медные. Аккорд — как тяжелая свинцовая капля, бьющая по голове, от него не спастись, не уклониться. И рыдают струнные — странным, взлетающим вверх рыданием... Траурная музыка XX века.

Хотелось писать смело и современно.

После оркестровой репетиции финала I акта дирижер обернулся к затаившемуся в зале смущенному композитору и спросил с иронией: «Это что, взрыв атомной бомбы?»

Теперь новации Петрова кой-кого раздражали — «бредни молодости», «зараза модернизма»... Впрочем, сам композитор держался тихо и робко. С ним даже не торопились заключать договор: «Послушаем, что он может. Пусть представит основные музыкальные темы...» Представил. «Пусть напишет и покажет первую картину...» Показал. «Да, конечно, картина картиной, но вытянет ли он целый акт?» Вытянул. Договор был подписан.

На чужом берегу для шага «черного патруля» (на солдатах-манекенах черные костюмы, белые пояса, белые каски) Петров нашел однообразный механический мотив: всего два, казалось, бесконечно чередующихся звука. В них нет мелодии, скорее

есть что-то от сухости барабанов и трещоток в нацистских маршах. Тех, кто привык к балетной музыке Дриго и Минкуса, это коробило... Но что трещотки! В сцене «соблазнов» прослушивался вполне конкретный рок-н-ролл, сладостно и горестно, в стиле блюз, солировал саксофон в ноктюрне женщины, потерявшей любимого, а в «камере пыток» звучало нечто уж совсем какофоническое. Впрочем, «примиряла» романтическая музыка финала: чайки сквозь высокое тюремное окно влетали к узнику, он узнавал среди них свою любимую, ставшую птицей, и сам, обретая крылья, спешил на Родину.

В июне 1959 года «Берег надежды» был впервые показан в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова.

Балет «Берег надежды» вызвал много откликов. Критики спорили, но большинство сошлось на том, что этот балет — достижение нашего искусства, и тем более значительное, что он посвящен нашим современникам. Л. Энтелис в журнале «Звезда» (1959, № 9) отметил значительно выросшее мастерство композитора, умелое продолжение традиций русской музыки, обогащение мелодического наследия советских композиторов. С. Катанова в журнале «Советская музыка» (1959, № 9) отдала должное романтической одухотворенности, красочной живописности, театральной выразительности музыки А. Петрова, его умению правдиво запечатлеть душевный мир героев, щедрости его гармонических и оркестровых красок. Спустя шесть лет А. Дашичева в журнале «Театр» (1965, № 10) подвела своеобразный итог: «Теперь балет этот признан почти всеми. Его первый акт стал хрестоматийным примером решения современной темы».

Ленинградское радио сделало литературно-музыкальную композицию «Берег надежды», а телевидение регулярно повторяло сцены, снятые на пленку. Балет поставили в Москве, в Перми, в Таллинне, в Одессе, в Кишиневе, в Ашхабаде, им заинтересовались зарубежные балетные труппы...

Что ж, Андрей Петров мог быть доволен своей «первой пятилеткой»: после окончания консерватории на его счету — «Праздничная увертюра», две вокально-симфонические поэмы («Последняя ночь» и «Поэма о пионерке»), два балета («Станционный смотритель» и «Берег надежды»), «Простые песни», песни эстрадные, музыка к спектаклям.

Какой-то парень шел навстречу ему по Невскому, напевая мотив из «Бегущей по волнам». Впервые композитор столкнулся со своей музыкой прямо на улице. Он не предвидел, что скоро такое будет случаться с ним каждый день.



«Берег из дождя». Инесль Курганкина и Олег Соколов



«Берег надежды». Алла Осипенко и Александр Грибон

## «Служебный кинороман»

Однажды Андрей Петров сказал, что единственная профессия, которой он завидует, — профессия кинорежиссера. И вот уже тридцать лет продолжается его счастливый, основанный на взаимной любви «служебный кинороман».

Первая деловая встреча с кино не вызвала, однако, у него восторга. Он писал музыку к фильму «Мишель и Мишутка», в котором главные роли играли медведи.

И вот новое предложение «Ленфильма»...

«Бегущая по волнам» и «Берег надежды» создали ему репутацию композитора-мариниста.

На «Ленфильме» делалась картина «Человек-амфибия». Требовался композитор, «чувствующий море»... Сценарий «Человек-амфибия» Петрову понравился. Какой простор для воображения! Можно написать балладу о погибших рыбаках; мажорный «шлягер» для портового кабака в модных ритмах рока; электронную симфоджазовую фантазию для лирических сцен и танцев в подводном царстве Ихтиандра. Можно дать себе волю, искать, экспериментировать.

Баллада о погибших рыбаках выплеснулась сразу, словно после «Берега надежды» только и ждала своего часа. Хуже было с песней в портовом кабаке. Вот ведь, всегда думалось, что сочинять песенки «под разлагающийся Запад» — пустяковое занятие. А «шлягер» никак не давался. В чем секрет прилипчивости и заразительности таких песенок? В отупляющей нарастающей громкости, в шаманском повторении отдельных слов и музыкальных попевок, в судорожной пульсации экстатического ритма? Композитор «примерял» слова: «мамба, мамба», «самба, самба». Поэт С. Фогельсон предложил быстро повторять: «нам бы, нам бы», «там бы, там бы»...

Один из эффектов на записи песни был достигнут случайно. Уже записаны были восемь дублей, оркестр устал, и солистка Нонна Суханова изнемогала. «Не могу, — твердила она, — совсем охрипла...» — «Так и пой». Девятый — «хриплый» дубль вошел в картину как лучший.

Премьера новой работы «Ленфильма» состоялась в одном из самых больших кинотеатров Ленинграда «Великан». На второй день композитор обнаружил у «Великана» очередь. К нему подбежали: «Нет ли лишнего билетика?» Через неделю на фильм невозможно было попасть. Через три месяца балладу о погибших рыбаках насвистывали на улицах. Из любительских магнитофонов доносился хриплый голос Нонны Сухановой.

Однажды на уличном перекрестке композитор увидел малышей из детского сада. Переходя дорогу, они дружно выкрикивали:

Нам бы, нам бы, нам бы  
Всем на дно!  
Там бы, там бы, там бы  
Пить вино!

Радио бесконечно передавало фантазию из музыки к фильму. Работники отдела писем мешками отправляли в музыкальную редакцию заявки на песни Андрея Петрова.

Автор «Радды и Лойко», «Поэмы о пионерке» и «Берега надежды» как будто перестал существовать. Остался только автор музыки к фильму «Человек-амфибия».

Композитор не раз признавался: «Работа в кино дала мне многое. И прежде всего она привела меня к песне».

Как знать, внес бы он свой вклад в историю советской песни, не повстречайся ему кинорежиссер Георгий Данелия...

Когда Андрей Петров сказал, что завидует профессии кинорежиссера, он высказал свое восхищение киноискусством как одним из самых совершенных способов художественного отражения сегодняшнего мира. Киноискусство стало таким благодаря синтетичности своей структуры. Ведь кино объединяет в себе все: драму и оперу, лирическое слово и экзотический танец, «фотографический глаз» и фантастический художественный вымысел, «крупный план» интимнейшего человеческого чувства и «общий план» гигантской «битвы народов»... Мудрость кинорежиссера не в раскрытии только собственной личности, но в создании «созвездия личностей», так, чтобы каждый сказал в полный голос все, что он может и хочет сказать. Гениальный кинорежиссер подобен гениальному дирижеру, который заставляет все инструменты звучать свободно и ярко. Итак, кино — «полифоничнейшее» из всех искусств и поэтому самое современное. Петров пришел к пониманию этих истин после начала сотрудничества с Данелия.

...На «Мосфильме» снималась картина «Путь к причалу».

— Вы прочли сценарий? — спросил Данелия.

Петров кивнул.

— И что вам представляется?

Петров пожал плечами: а что нужно?

— Песня, которая прошла бы через весь фильм.

— А какая песня?

— Хорошая...

— Но о чем?

— О чем угодно. Даже не о море... Хочется, чтобы была очень простая мелодия, с очень легким аккомпанементом, чтобы



ее можно было напевать или насвистывать. Не надо всех этих роскошных скрипок и арф. Пусть будет одна гитара, быть может, еще ударные... Впрочем, вам виднее...

Слова Дanelия отрицали многое из того, чем так гордился автор музыки к кинофильму «Человек-амфибия».

Раз в неделю Петров дисциплинированно отвозил в Москву варианты песни.

— Нравится,— говорил нерешительно Дanelия.— И второй вариант мне тоже нравится...

— На каком остановимся?

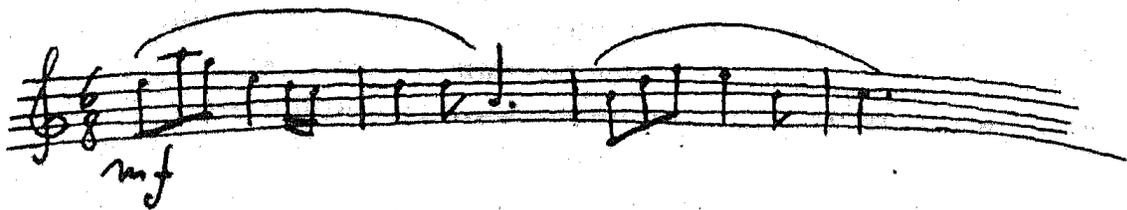
— Поищем еще...

Число вариантов приближалось уже к десяти.

Снова и снова раздавалось неизменное: «Поищем еще».

Петров отчаялся, возненавидел ночные поездки в Москву, проводил в вагоне бессонные ночи... И наконец услышал ясный прозрачный напев, в котором было что-то от суровости северного моря и сумрачной красоты скалистых берегов. И вместе с тем была в нем грусть по чему-то далекому и родному...

На клочке бумаги, наспех, он тут же записал этот напев.



Меня спросили:

— Кто вы?

— Кинорежиссер.

— Какие фильмы снимали?

Называю.

— Не помню.

Рассказываю содержание.

— Не видел.

Пою: Если — да-да... А я — та-та.

— А... Эти... Значит, вы знакомы с композитором Андреем Петровым? Передайте ему привет. Он — мой любимый.

— Мой тоже!

*Георгий Данелия.*

---

— По-моему, вот это то, что надо, — сказал режиссер, — это может быть песня о девушке, о друге, о море. Ее можно петь негромко, напевать под нос, насвистывать... И не пужно ни хора, ни оркестра. Теперь Григорий Поженян напишет слова. А ты усиль склянки.

— Какие склянки? Эти аккорды?

«Действительно, похоже на корабельные склянки», — с удивлением подумал композитор.

На записи в студии только гитара, контрабас, электроорган да еще свист помогают певцу... Но как «обнажена» мелодия, и какой точный смысл приобретают стихи. Слова из негромкого разговора, безыскусные, не раз слышанные, теперь замкнуты в рифмы и обрели непонятную силу:

Здесь, у самой кромки бортов,  
Друга прикроет друг.  
Друг всегда уступить готов  
Место в шляпке и круг.

Мировые катастрофы стали буднями телеэкрана. И душевным катастрофам ныне ни к чему котурны, чрезмерные средства выражения. А вот удалиться с чуть заметной печальной усмешкой, скрыв за обычными словами душевную боль, удалиться, насвистывая что-нибудь меланхоличное и ничем не выдав своих чувств, — вот это в духе нашего деловитого времени.

Ну, а случится, что он влюблен,  
А я на его пути —  
Уйду с дороги. Таков закон.  
Третий должен уйти.

Простая констатация.

Слова однозначны без мелодии. Мелодия многозначна без слов. Слова сами по себе могли бы и не задеть нашего ко всему привыкшего воображения. Мелодия заставила слова вонзиться в нашу память. Слова и мелодия, найдя друг друга, стали действовать по закону парадоксальной реакции: крик уже не вызывает отклика — оглохли от крика, а вот шепот гулко отдается в сердце.

Первый полезный урок киномузыки... Не всегда нужно щедро разбрасывать мелодии и темы — может хватить на целый фильм одного мотива. Не всегда нужно занимать огромные оркестры и сводные хоры — иногда одинокий голос под гитару куда сильнее. В кино все «играет»: далекий аккорд и внезапная тишина, скрипка, которую прервала сирена, и вой бомбы, перешедший в женскую песню-плач... Каждый акцент, каждая нота, каждая пауза могут звучать. В кино двадцать секунд жалобы внезапно зазвучавшего простого аккордеона иногда стоят пятиминутной трагической симфонической картины. Конечно, музыка в кино может только «аккомпанировать» изображению или слову. Но ее высшее предназначение — высказать то, что неподвластно ни слову, ни изображению.

Данелия заставил Петрова отказаться от «композиторского эгоизма».

Многие режиссеры, с которыми Петрову нравилось работать, были «скупыми рыцарями» киномузыки. Вот и Эльдар Рязанов, как и Данелия, в первом разговоре с Андреем Петровым притворился «музыкальным незнайкой», сказав: «Я в музыке ничего не понимаю. Флейта ли, труба ли — ваше дело».

Сценарий Э. Брагинского и Э. Рязанова «Берегись автомобиля» на редкость нравился композитору.

На первом просмотре отснятого материала Петрова ждал сюрприз. Фильм получался необычный. Рождалась трагикомедия о вовсе не смешном, удивительно чистом и бесконечно трогательном человеке по фамилии Деточкин, который решил единолично избавить мир от скверны наживы, обмана и жульничества.

Деточкина играл Смоктуновский. Потом критики назовут его «Дон-Кихотом, вооруженным отмычкой, князем Мышкиным при портфеле служащего инспектора Госстраха...» Итак, Дон-Кихот оседлал вместо Росинанта разномастные «Волги» жуликов, угонял и продавал машины, а деньги переводил в дет-

ские дома. Редко случается, чтобы в не сделанном еще фильме, даже не фильме, а в отдельных его кусках был скрыт такой нервный накал, который почувствовал композитор в маленьком просмотровом кинозале. Иные кадры продолжали явственно стоять в его памяти недели спустя.

Вот Деточкин решил покончить со своим «преступным» прошлым, достал из портфеля шляпу и перчатки, швырнул в Москву-реку. Потом начал выбрасывать свое донкихотское «оружие»: отмычки, гаечные ключи... И вдруг увидел «Волгу» еще одного взяточника. И судорожно бросился вылавливать то, что хотел утопить, и вот выловил наконец шляпу... Острая волна жалости и жгучего сострадания поднималась и сдавливала горло у всех, кто видел эти кадры.

А финал картины! Обритый наголо Деточкин скребется в стекло троллейбуса, в окошко водителя (а водитель — его любимая Люба). И такая печальная надежда в его усталых глазах...

Андрей Петров посвятил этому чистейшему Деточкину — Смоктуновскому чистейший вальс:



Мелодия робко и осторожно рождается из одной ноты. Ее поначалу не играет, а высвистывает одинокий аккордеон, а потом тихо и проникновенно вступают другие инструменты. Нежный, беззащитный мотив. Под такую музыку не танцуют, а если и танцуют, то не от веселья — от горькой горечи. Вальс «невидимых миру слез»...

Поразительно, как в вечной суете и спешке кинопроизводства, в бестолочи ожидания в монтажных умеет Андрей Петров сосредоточиться, исправить на ходу, к девяти попевкам прибавить десятую и в конце концов найти музыку «лучше той, которую от него ждешь» (по словам Г. Данелия).

Петров написал музыку почти к пятидесяти фильмам, но от скольких фильмов отказался! Он заметил: «Мне кажется, иногда важнее не число кинофильмов, к которым композитор написал музыку, а число предложений, которые он отверг...» Конечно, в этих словах — сегодняшний Петров, не прощающий

себе ни повторений, ни ремесленного сочинительства. Но отказываться он начал не сегодня.

Как приходят мелодии? Как рождаются песни?

Мелодию невозможно рассказать словами. Если «мысль изреченная есть ложь», «мелодия изреченная» — ложь трижды... Даже попытки великих пересказать словами то или иное музыкальное произведение всегда приблизительны. Это даже не «перевод» с одного языка на другой, а очень личный поток ассоциаций и впечатлений. Другому слушателю он может показаться невнятным и случайным, «слишком вольным переводом».

И все же так хочется знать, как рождаются песни...

Георгий Данелия ставил фильм «Я шагаю по Москве». Он снова просил написать песню, мотив которой прошел бы через всю картину.

Быть может, лучше шагать по Москве не спеша, избрать шаг неторопливый и мотив слегка грустный и протяжный? Композитор перебрал несколько вариантов... Нет, не то, не нравится (впоследствии один из этих вариантов ляжет в основу песни «На кургане»). И почему интонация должна быть грустной? Оттого, что увиделось: в городе дождь? Но ведь это летний дождь, звонкий и быстрый. Он заставляет бежать, смеяться и подпрыгивая. Он свежий и солнечный. И длинные волосы стройных девушек он покрывает искрящимся блеском. И цвет машин становится ярче и нарядней...

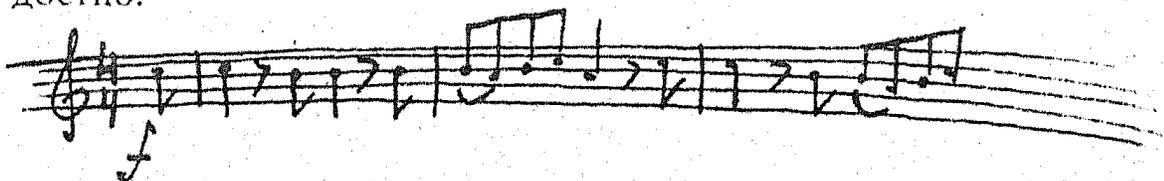
Это эмоциональная и образная «настройка», она может быть довольно длительной. А потом...

...В номере гостиницы сумрачно и накурено. В коридоре дежурные громко осуждают какого-то буйного командировочного, гид пересчитывает туристов, надсадно завывает пылесос... А по клавишам рояля стучит московский смешливый дождь и диктует ритмы — не надо задумчивых и протяжных, пусть будут бегущие и подпрыгивающие.

Андрей Петров импровизировал, быстро записывал вариант за вариантом. «Поищем еще»... Это похоже на то, как если бы рука художника быстро набрасывала портрет тушью или фломастером — эскиз за эскизом, перенося в новый лист удачную линию глаз или поворот головы.

Одиннадцать вариантов...

И наконец возникло ощущение: этот, одиннадцатый, получился, в нем предельная непосредственность и свобода. И стихи Геннадия Шпаликова сольются с этой мелодией вольно и радостно.



Бывает все на свете хорошо,  
В чем дело — сразу не поймешь.  
А просто летний дождь прошел,  
Нормальный летний дождь.

А я иду, шагаю по Москве,  
И я еще пройти смогу  
Соленый Тихий океан,  
И тундру, и тайгу.

Счастливое время, не отягченное сомнениями и раздумьями, когда все впереди...

Песня эта поразительно совпала с жизнерадостностью и оптимизмом нашей молодежи 60-х годов. Она стала как бы новым «Маршем энтузиастов», шагающих по Москве с новым сознанием своего личного «я» и человеческого достоинства.

В «зеркале песен» Петрова удивительно точно отразились характеры его ровесников, искателей и деятелей, людей мужественных, открытых, благородных. По меткому выражению А. Чернова, в песнях Андрея Петрова зазвучала та «нравственная сталь, что не ржавеет»...

Песни-исповеди, песни-картины, песни-сценки... Они разлетелись по стране. С героями этих песен нельзя унывать. Все легко, все удается.

А если я по дому загрущу...

Время грусти еще далеко.

Посыпались предложения писать музыку к новым фильмам. Песни подхватывались и мгновенно приобретали всенародную популярность.

Следы этой популярности — в письмах, которые шли со всех концов страны, разыскивая Андрея Петрова. На конвертах писем были рисунки. Одуванчики и ракеты, смеющиеся дети и памятники солдатской славы... В письмах просили не только ноты и слова, присылали не только девичьи фотографии и предложения руки и сердца. Спрашивали совета, исповедовались, требовали участия... Песни Петрова делали его доступным для такого участия: если он смог так написать о сокровенном, к кому, как не к нему, обратиться с бедой или неудачей?

Коллективно просили написать (желательно в ритме твиста): киевляне — «Я шагаю по Киеву», горьковчане — «Я шагаю по Горькому», дальневосточники — «Я шагаю по Уссурийскому краю».

«Напишите о нас», — просили дорожные рабочие и официантки, овощеводческие бригады и пограничные заставы, пионерские дружины и боевые корабли.



Появилась необходимость в биографии Андрея Петрова — ее запрашивали школьники из Павлово-Посада и медицинские сестры из поликлиники Ташкента.

Школьники проводили конференцию «Наш любимый композитор-песенник», медицинские сестры открывали свой клуб «Мы — за прекрасное».

Так вот она, популярность...

Он уже не всегда мог пройти незамеченным: его часто узнавали на улицах, в аэропортах, на пристанях, в кафе и поездах и обступали, неизменно терзая вопросом, где он берет свои замечательные мелодии, как слагает песни о наших славных современниках.

Опросы показывали: Петров стал одним из самых популярных композиторов страны. Без его песен не обходится ни домашняя вечеринка, ни ноябрьская демонстрация...

Читатели «Советской культуры» назвали лучшими песнями 1964 года две: «На безымянной высоте» Вениамина Баснера и «Я шагаю по Москве» Андрея Петрова.

На радио и телевидении ждали новые горы писем.

Два письма запомнились особенно. Одно было написано Ирой Сеняковой боевым однополчанам ее отца — танкиста,

погибшего на войне. Другое — похожее — Тамара Куликова из города Прохладный адресовала в Ленинград, радиопередаче «Письма друзей»: «Вот уже 21 год прошел с тех пор, как погиб мой отец в Мурманске, а мы о нем ничего не знаем, какой он был, наш отец. Когда его взяли в армию, брату был один год и восемь месяцев, а через три месяца после его ухода родилась я. Так вот мы и остались жить втроем — мама, брат и я. Очень тяжело пришлось маме с нами, но она дала нам все, что смогла... Я вас очень прошу найти хоть одного товарища, который бы знал моего отца и рассказал бы, какой он был, как вел себя перед смертью. Моего отца звали Куликов Петр Васильевич».

Поэт Лев Куклин принес Андрею Петрову стихи. Песня, которую они задумали, должна была стать выражением самых высоких гражданских чувств, лирическим напоминанием о великом освободительном подвиге советских солдат в годы войны.

Песня прозвучала в передаче «Письма друзей» в феврале 1965 года... и не вызвала особого отклика. Песне не повезло,

...Я не знаю, где ты похоронен  
От родимого дома вдали,  
Над тобою береза ветвей  
Не наклонит,  
Как мать, наклонясь до земли.

В том победном году сорок пятом  
Мы все ждали тебя на крыльце.  
Если с ним вы сражались, солдаты,—  
О моем расскажите отце.

Безымянна солдатская слава,  
Но я верю в отца своего.  
И мне кажется, шепчут деревья  
И травы  
Родимое имя его.

Пусть на свете немного он прожил.  
Знаю, честным он был до конца.  
На отца я хочу быть похожей,  
Я хочу быть достойной отца!

Поэт Лев Куклин





Первый авторский концерт



С Радмилой Караклаич и Анатолием Бадхеном

и век ее мог оказаться коротким... Но композитор вспомнил о ней перед первым в своей жизни авторским концертом.

Концерт был назначен на апрель 1965 года. В мае страна должна была отмечать двадцатилетие победы над фашизмом. Музыканты, певцы, поэты готовили концерт с бескорыстным энтузиазмом, в котором было что-то от студенческого братства. Чудеса расторопности проявлял дирижер — увлекающийся,

энергичный Анатолий Бадхен. Долго сомневался, что лучше, «выигрышнее» петь на таком концерте, Эдуард Хиль. Больше всех волновались начинающие, дебютанты. Одна из них — Герта Юхина — должна была выйти с «Песней о моем отце».

Композитор включил эту песню в программу после некоторых колебаний и включил только потому, что боялся, не получится ли концерт слишком коротким.

Певица походила на сплошной натянутый звучащий нерв. В исполнении худенькой большеглазой двадцатилетней девушки песня воспринималась как исповедь о ее собственной судьбе.

«Песня о моем отце» с того вечера обрела свою подлинную жизнь. Потом ее пели другие солистки, ее пели солдаты — от лица не дочери, а сына, чуть переделав слова, ее пели ансамбли и большие хоры.

Андрей Петров уверен: половина успеха песни зависит от исполнителя. Исполнитель — первый полупред песни. И если бы не считалось у нас нескромным писать песни о самих певицах и певцах, наверно, поэтичнее свои создания в песенном жанре он посвятил бы любимым исполнителям: Эдуарду Хиллю, Эдите Пьехе, Владимиру Матусову и Виталию Копылову, Людмиле Сенчиной. Впрочем, иные песни и без посвящения запомнились вместе с первым или лучшим исполнителем, его голосом и улыбкой. Недаром Андрею Петрову писали: «Ждем Вас с песнями и Эдитой Пьехой на Урале» или «Приезжайте обязательно со „Звездами в кондукторской сумке“ и Лидией Клемент»... Рано ушедшей Лидией Клемент. Как строго и чисто пела она «На кургане». И как фатально оказалась связанной с ней «песня-мечта» Андрея Петрова и Льва Кукулина «Звезды в кондукторской сумке». Когда сегодня звукозапись возвращает голос Лидии Клемент — остранный реверберацией, словно и впрямь несущийся откуда-то из звездных сфер, красивый, благородный, но такой далекий голос, — испытываешь душевное очищение:

Я кондуктор трамвая, мне город знаком.  
Все считают работу мою пустяком.  
Я зимою и летом  
Отрываю билеты  
И мечтаю в вечернем вагоне пустом...

Песня эта возникла как земной отклик на полеты Юрия Гагарина и его космических братьев. И общее ликование, охватившее всех в начале 60-х годов, после того как первые наши космонавты со своих орбит увидели голубую Землю, запечатлелось не только на газетных столбцах и фотографиях, но и в «песне-мечте» «Звезды в кондукторской сумке».



Я лечу, лечу, лечу, лечу  
Над землей  
И шепчу, шепчу, шепчу, шепчу:  
«Милый мой!  
Где же ты и когда ты войдешь в мой вагон?  
Нас зеленой звездой зовет небосклон...»

Полет в трамвае, «через тучи, через звезды»... Эта песня — не только о звездном небе, но и о ленинградской земле. Когда в Ленинграде дождь, светлые пятна окон и витрин, огни старинных фонарей и трехцветные всполохи светофоров мерцают, как звезды, и новый трамвай, залитый голубым сиянием, мчится через весь город, и впрямь чем-то напоминает если не ракету, то современный воздушный лайнер. Теперь нет в трамваях кондукторов, но сколько девчонок-водителей и сколько милых, озаренных ожиданием девичьих лиц за огромными окнами...

Где же ты и когда ты войдешь в мой вагон?  
Нас зеленой звездой зовет небосклон...

Эпоха оставляет песни, в которых остается сама. Молодость Андрея Петрова и его ровесников осталась в романтической и мужественной «Песне о друге», в торжественно-исповедальной «Песне о моем отце», в трогательно-проникновенной «На кургане». Но она и в веселой беспечности паренька, кото-

рый шагает по Москве, и в безоблачном оптимизме строителей «Голубых городов»:

Есть у нас один секрет:  
На двоих нам сорок лет,  
Как говорят, все впереди...

А что впереди? Прекрасная, заманчивая, не омраченная трудностями и не обремененная серьезными раздумьями жизнь... А завтра, что же завтра? Он, Андрей Петров, «вырастает» из своих песен вместе со своими сверстниками. Завтрашние двадцатилетние будут нуждаться в иных песнях. И не только в песнях...

Иногда до композитора долетали осуждающие слова крупных музыкантов. Слова эти больно ранили его: «Эстрадный успех поглотил всего Петрова. Жаль! Ведь он немало обещал в симфоническом и балетном жанре. Понятно, такая грандиозная популярность, трудно не поддаться, противостоять ее искушениям, и все же обидно за него...»

Что сделал он, кроме музыки к фильмам и песен, за последние четыре года? Начал работать над балетом «Идея» по рисункам бельгийского художника Мазереля. Не окончил... В попытке утвердить себя композитором-симфонистом принялся за симфонию. Бросил. Симфония пока не по силам...

Никто не догадывался о его тайных муках. Откуда это давящее чувство кризиса? Повзрослел? Ощутил наступление зрелости, потребность иных глубин, иного проникновения, более мудрого и всеохватывающего, в духовные недра жизни? У всех беспокойных творческих натур рано или поздно наступает такой кризис, и тогда надо прощаться со всем, чем недавно так привлекала молодость.

Заказы все шли и шли — на новые песни, на киномузыку. Он превратился в пленника собственного триумфа.

В 1964 году Андрей Петров был избран председателем правления Ленинградской организации Союза композиторов Российской Федерации. Поначалу он растерялся. «Я не имею морального права, — говорил он Д. Д. Шостаковичу, возглавлявшему Союз композиторов РСФСР, — пять лет я не делал ничего, кроме песен... У меня нет „симфонического багажа“. А ведь Ленинград известен прежде всего традициями симфонизма. Только теперь я хочу приняться за симфоническое сочинение...» Шостакович тихо, но настойчиво убеждал молодого композитора, что в руководство ленинградской организации сейчас важно влить новые силы. Возражать Шостаковичу он не мог.

Но мысль о симфоническом сочинении отныне превратилась в необходимость, в категорический императив: стать серьезным композитором, доказать, что ты можешь писать не только песни!



Эдита Пьеха

А песня и эстрадная музыка не давали Петрову «развода». 1965 год. Фестиваль в Рио-де-Жанейро. Главный приз — «Золотой петух» — не достался Андрею Петрову и Эдуарду Хилю. Песня «А люди уходят в море» заняла только четвертое место, хотя бразильские газеты и писали о глубине и оригинальности песни, о силе и темпераменте ее исполнения. Да и сам композитор продолжал считать эту песню важной своей удачей.

И потом, в последующие годы, в титрах фильмов «Зайчик», «Зигзаг удачи», «Мой добрый папа», «Внимание, черепаха», «Старая-старая сказка», «Старики-разбойники» будет мелькать: композитор — Андрей Петров.

В песне солдата из «Старой-старой сказки» есть еще что-то от прежнего — юного, беспечного Петрова: бесшабашный маршик лукавого служивого, остроумная музыкальная игра, в которой инструменты дерзят, присвистывают, притопывают... Но другие песни уже лишены этой беззаботности. Развернутые философские баллады, поэтичные музыкальные новеллы: «А люди уходят в море» (слова Ю. Панкратова) или «Земля людей», посвященная Антуану де Сент-Экзюпери (слова Л. Лучкина). Они требовали и исполнения всерьез, и столь же серьезного отношения слушателей. В них полнее раскрылась самобытность Эдуарда Хиля, проникновенная сердечность его мастерства.

В 1967 году Андрей Петров получил за песенное творчество Государственную премию СССР. Незадолго до этого, 18 сентября 1967 года, в газете «Правда» в статье «Товарищ наш —

Андрей Петров — не просто композитор,  
он прежде всего человек, влюбленный в людей,  
в жизнь во всех ее проявлениях.

*Джон Пезе*  
*А. Бриневский*

---

песня» Л. Генина писала: «...в его песнях всегда есть оригинальные художественные детали. В одном случае — незаметный для слушателя сложный гармонический оборот, в другом — своеобразный ритмический рисунок, в третьем — любопытные штрихи сопровождения, оркестровки... Но главное, конечно, не в деталях. Главное — в характере героя, который встает из песен Петрова. Это умный романтик, человек активного действия и доброй души...»

...Песни уходят от композитора, как взрослые дети. Случается, услышав одну из своих «старых» песен, он ловит себя на приятной мысли: «А все-таки она звучит».

Пройдут годы, и минет кризис, и выяснится, что не может Андрей Петров, да и не хочет, расстаться с кино и песней. Только задачи будет решать новые, все более сложные. И вновь будет перебирать множество вариантов, пока не найдет лучший — для темы торжества человеческого разума в фильме «Укрощение огня». И напишет музыку не для гитары или аккордеона — для большого состава оркестра (хотя после «Человека-амфибии» отрекался от больших оркестров и роскошных партитур).

В кино теперь работает мастер, уверенно владеющий всеми музыкальными жанрами.

Известность-кинокомпозитора Петрова становилась всемирной: знаменитый американский кинорежиссер Джордж Кьюкор



Андрей Петров, Василий Соловьев-Седой и Эдуард Хиль — гости фестиваля в Рио-де-Жанейро

привлек его в 1974 году к сочинению музыки для совместного советско-американского фильма «Синяя птица» по пьесе М. Метерлинка. Картина была задумана как мюзикл и снималась на «Ленфильме».

К Кьюкору Петров испытывал почтение как к творцу нашумевших лент «Газовый свет», «Звезда родилась» с Джуди Гарланд, «Моя прекрасная леди» с Одри Хепберн... Он увидел перед собой энергичного старика (режиссеру «стукнуло» 75) с пронзительным, то углубленным в себя, то саркастическим взглядом. За Кьюкором потянулся в Ленинград «звездный шлейф»: Элизабет Тейлор, Джейн Фонда, Ава Гарднер... «Звезды» нередко капризничали, но режиссер не замечал их капризов. Недаром этому спокойно-властному старику сопутствовала слава «укротителя звезд»: на одной из встреч в ленинградском Доме кино, отвечая на вопрос, как он относится к актерам, Кьюкор, сделав вид, что шутит, сказал: «Актеры — это животные, которых надо хорошо кормить деньгами». Разумеется, и композитор готовился к «голливудскому диктату».

Но Кьюкор лишь сказал ему: «Вспомните то время, когда вы были мальчиком...». Его задания отличались подчеркнутой неконкретностью: тут нужна песня, а тут — танец, тут — печальная музыка, а тут — веселая... То ли режиссер целиком доверился именно этому композитору, то ли привык полагаться на профессионалов высокого класса.

Как всегда, Петров сделал больше, чем было нужно. Конечно, немало было и «фоновой» музыки. Но были и прекрасные



На съемках кинокомедии «Старки-разбойники».

С л е в а — Юрий Никулин

песни, на мой взгляд, недооцененные в свое время: их «после-экранный жизнь» оказалась недолгой.

Быть может, это произошло еще и потому, что фильм «Синяя птица» вышел на экраны в середине 70-х, когда по всему миру «волна рока» сшибалась с «волной диско». А тут, в разгар «стучащих и колотящих» 70-х, словно бы наперекор моде, — очень мелодичная, нежная музыка, к тому же оркестрованная для симфоджаза так щедро, так роскошно, как если бы композитор и аранжировщик И. Костал вознамерились соперничать с шедеврами эры свинга — эры больших оркестров.

Волшебная музыка возвращала в мир детства, в мир сказок и надежд. В переключке деревянных и медных духовых, в серебряном перезвоне вибратона и колокольчиков, в полетном звучании скрипок и органном пении электроинструментов слышались голоса птиц, шелест густых дубрав, рокот прибоя...

Добрая любовь была главной темой песен. «Подари мне добрый день», — призывала «Песня о синей птице». А в «Песне дуба» были слова, которые и сегодня, пятнадцать лет спустя, могли бы сделаться гимном «зеленых»:

Когда бы добр был человек,  
Когда бы горд был человек,  
Он взял бы в братья дожди и снег  
И прожил свой счастливый век,

От детских слез спасая этот мир,  
Цветы, любовь,—  
Навсегда, навсегда!

Стихи Т. Харрисона,  
русский текст Т. Калининой

Песни казались цветными — синими и голубыми. Самой популярной была песня «Зов синевы». Она действительно голливудски эффектна. Запомнились и «Крылья в небе». Но жаль, что меньшую известность приобрела трогательная «Песня материнской любви» — о взаимном одиночестве матерей и взрослых детей, которых разлучает беспощадное время. Песня эта проста, как классические колыбельные.

«Песню о материнской любви», «Песню дедушки и бабушки» и «Песню часов» можно было бы объединить в своеобразный «Семейный альбом» Петрова. Они разные, эти песни: одна — серьезная и грустная, вторая — шутливо-сердечная, третья — задорная, шаловливая, совершенно детская. Но все три объединены чистым и ясным чувством сыновней и отцовской любви.

Синия птица



Если бы не «Синяя птица» и еще несколько фильмов («Белый Бим Черное Ухо», «Выстрел в спину» и другие), верность композитора режиссерам Данелия и Рязанову могла бы считаться образцовой.

Данелия, как и прежде, не отказывался от принципа: нужна хорошая мелодия; если она хорошая, можно удовлетвориться и одной. Но в работе с Петровым он был неизменно беспощаден: не то... не то...

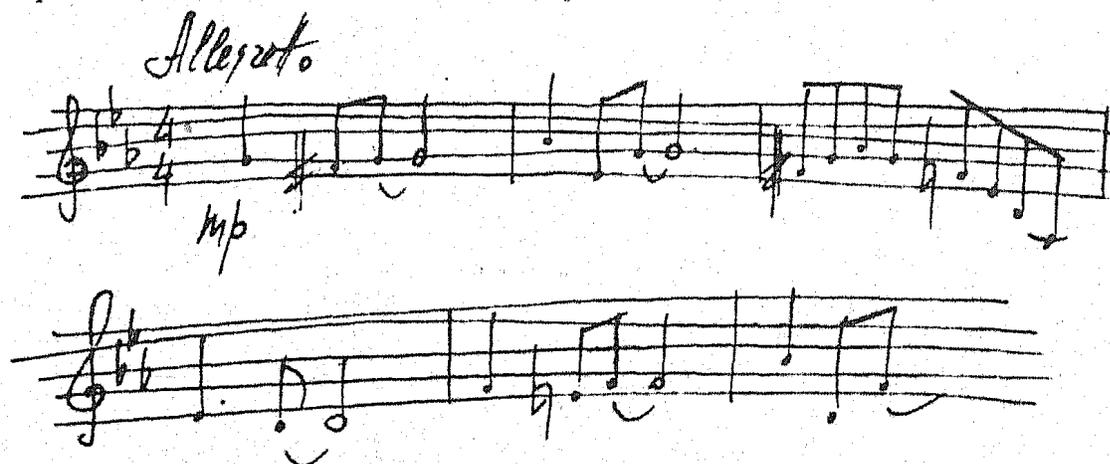
А может, в желании помучить композитора было что-то от ревности кинорежиссера? Теперь вечно приходится с кем-то делить Петрова. А хочется, чтобы он был рядом всегда, в любую минуту, чтобы вместе у рояля искать, пробовать, отбрасывать, вновь возвращаться к отвергнутому и, наконец, найти что-то совсем неожиданное...

Теперь Данелия часто напевал или насвистывал, подсказывая музыкальную тему, ее стиль или настроение. Иногда ставил пластинку с «наводящей музыкой».

Георгий Николаевич рассказывал: «Брамс, которого я давал послушать Петрову при работе над „Осенним марафоном“, возник, в общем-то, случайно. У меня бывает, что иногда замысел фильма рождается от услышанной мелодии. И мне эта вещь Брамса помогала делать режиссерский сценарий, но Петрову-то я ее показал только потому, что не смог рассказать, чего хочу от музыки. Наверное, это нехороший прием! Так не следует поступать с композитором».

...Режиссер и композитор слушали интермеццо из Третьей симфонии Брамса. Одна и та же мелодия, похожая на скорбный вздох или подавленную мольбу, возвращается и возвращается, ее ведут то виолончели, то скрипки, то духовые... Потом поставили на проигрыватель записи старинной английской клавишной музыки.

Из всего, что Петров написал для фильма «Осенний марафон», осталась одна тема, тревожно-соднящая, в неугасающей «клавесинной» пульсации. Если не знать, что она «подсказана» Брамсом, никто и не заподозрит этого.





«Осенний марафон»

Присутствие композитора на записи музыки в тон-ателье киностудии — закон для Петрова. Неизменно спокойно, не повышая голоса, как бы между прочим и ни на чем не настаивая, словно бы советуясь со звукорежиссером и исполнителями, он всегда добивается своего. Только Георгию Данелия и Эльдару Рязанову было дано право использовать музыку по их усмотрению.

1 января 1976 года телезрителям был сделан превосходный новогодний подарок: Центральное телевидение показало новый двухсерийный фильм Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром». Фильм произвел неслыханное впечатление своей сердечностью, лиризмом и песнями, которых в картине было немало. В титрах значилось: композитор Микаэл Таривердиев.

Еще раньше мне довелось посмотреть «Иронию судьбы...» на Всесоюзном телевизионном фестивале в Тбилиси в ноябре 1975 года. И там впечатление было самым благоприятным.

Песни М. Таривердиева на стихи М. Цветаевой, Б. Ахмадулиной, Е. Евтушенко и других поэтов, прозвучавшие в «Иронии судьбы...», сразу стали популярными.

Но помню, тогда в Тбилиси, зная, что я из Ленинграда, ко мне подходили участники фестиваля и спрашивали: «Что случилось? Почему музыку к „Иронии судьбы“ писал не Петров?»

Пошли слухи о размолвке.

Наверно, режиссер и в самом деле мог обидеться: в первый (и последний!) раз его любимый композитор отказался от фильма, сославшись на то, что «слишком занят оперой „Петр Первый“». Ссылки на то, что опера идет трудно, конечно, были приняты. Но приступив к следующей картине «Служебный роман», Рязанов вновь позвонил в Ленинград. Петров сразу же ответил согласием.

Предстояло писать много песен. Но на этот раз они должны были звучать не в кадре, как в «Иронии судьбы...», а за кадром. Как писал Э. Рязанов в книге «Неподведенные итоги», песни вводились им в картину как «авторские монологи, раскрывающие второй план произведения, обобщающие действие, подчеркивающие глубину переживания персонажей. Песни должны были исполняться Алисой Фрейндлих и Андреем Мягковым. Мне показалось, что этот прием поможет зрителю понять внутренний мир и духовное богатство наших героев... Но, в отличие от предыдущего фильма, Калугина и Новосельцев не имели права по сюжету, да и по характерам своим петь песни в кадре. Это было бы натяжкой, насилием над образами, грубым произволом. Но эти песни могли звучать в их душах, они могли бы их

«Служебный роман»



петь, если бы жизнь сложилась иначе, они их смогут петь, когда найдут друг друга».

Герои «Служебного романа» — в известном смысле антиподы героев «Иронии судьбы...». Калугина и Новосельцев, как сказали бы мы теперь, скромные бюрократы конца 70-х годов, к тому же, по сценарию, и непривлекательные, и немзыкальные. Как выразился сам Эльдар Александрович в одной телепередаче, «она — мырма, он — затюканный клерк».

Прямо скажем, нелегкая задача была поставлена перед композитором: с одной стороны — «авторские монологи», с другой стороны — «поющие души» не слишком симпатичных поначалу героев. Оставалось довериться стихам: режиссер подобрал отличные стихи Р. Бернса, Н. Заболоцкого, Е. Евтушенко... И Петров решил создать цикл городских романсов, скорее пейзажных, чем конкретно-бытовых, которые могли бы существовать и сами по себе, а не только как «приложение к душам» Калугиной и Новосельцева.

Одно стихотворение, присланное Рязановым, по его утверждению, принадлежало перу английского поэта XVIII — начала XIX века Уильяма Блейка:

У природы нет плохой погоды,  
Каждая погода — благодать!  
Дождь ли, снег — любое время года  
Надо благодарно принимать.

Настораживало, что Блейк выглядел в этих стихах стопроцентным оптимистом.

Композитор, конечно, не догадывался, что под именем Блейка скрывался сам Рязанов.

Впоследствии режиссер не раз с удовольствием будет рассказывать о том, как он ловко провел любимого композитора. Будут делаться и другие попытки повторить розыгрыш: еще один свой текст Рязанов выдаст за творение Юнны Мориз, другой — за стихи Давида Самойлова. Дело дойдет до того, что даже в стихах Михаила Светлова Петров начнет искать Рязанова... Но взаимной любви от этого не убавится: «милые тешатся», но не бранятся...

Стихи «У природы нет плохой погоды» понравились композитору: в них не было и тени свойственного городскому «осеннему романсу» уныния.

Не первый век цветет на городской «музыкальной ниве» букет «осенних романсов»: «Отцвели хризантемы», «Астры осенние — грусти цветы», «Жалобно стонет ветер осенний»... Но тихие жалобы в этих романсах отличались своеобразным благородством.

В конце 70-х — 80-х годах (уже не прошлого, а нашего века) появились современные «усталые романсы», подчас

напоминавшие крик, вопль, нередко срывающиеся в визгливую истерику. И вот уже в миллионах экземпляров тиражировалась на пластинках песня популярной певицы: «Я устала!» Невольно хочется повторить замечательные слова академика Д. С. Лихачева из его «Писем о добром и прекрасном»: «Когда-то считалось неприличным показывать всем своим видом, что с вами произошло несчастье, что у вас горе. Человек не должен был навязывать свое подавленное состояние другим... Умение сохранять достоинство, не навязываться другим со своими огорчениями, не портить другим настроения, быть всегда ровным в обращении с людьми, быть всегда приветливым и веселым — это большое и настоящее искусство, которое помогает жить в обществе и самому обществу». Сказано великолепно и может быть отнесено не только к общественному поведению, но и к чувству меры в исполнении современной песни. Прежде умели сохранять благородство и в самых горестных и «усталых» городских романсах.

Многие стихотворения, присланные Рязановым, были похожи на тексты старинных «осенних» романсов. Например, «Обрываются речи влюбленных» Николая Заболоцкого:

По пустынной и голой аллее,  
Шедшая облетевшей листвой,  
Отчего ты, себя не жалея,  
С непокрытой бредешь головой?

Но они кончались высокой и чистой философской нотой, которая не так уж часто встречалась в классических образцах этого сугубо интимного жанра:

Пусть непрочно домашние стены,  
Пусть дорога уводит во тьму,—  
Нет на свете печальней измены,  
Чем измена себе самому.

А вот «Уильям Блейк» вносил совсем иное настроение:

Отзвуки душевной непогоды,  
В сердце одиночества печать  
И бессонниц горестные входы  
Надо благодарно принимать.

. . . . .

Смерть желаний, годы и невзгоды —  
С каждым днем все непосильней кладь...  
Что тебе назначено природой,  
Надо благодарно принимать.

Тем не менее именно этот романс внес неожиданное разнообразие в «осеннюю сюиту» «Служебного романа».

...Работать над музыкой к этому фильму было легко и приятно. Без особого труда удалось найти неспешный, окрашенный грустью, какой-то щемящий «осенний» звуковой колорит. В мелодиях угадывались картины листопада, неярких солнечных закатов, неутраченного за окном дождя... Иные песни воспринимались как негромкие голоса, вдруг прорвавшиеся сквозь грохот и сутолоку большого города. Вот стала слышна мольба «Моей душе покоя нет». Вот кто-то пытается нас остановить в потоке прохожих исповедью: «Обрываются речи влюбленных»... Может быть, кто-нибудь услышит?

При том, что главное лирическое настроение фильма диктовало музыке состояние задумчивой меланхоличности, Петров изобретательно использовал не только «осенние» скрипки и гитары или печальный саксофон, но и старинные инструменты, и «электронную подзвучку».

Городской романс в «Служебном романе» породнился с мелодичным камерным джазом, бесхитростным и ласкающим слух.

Иногда в городских «музыкальных эскизах» заключалась добродушная ирония. Вот возник какой-то суетливый галопчик: всё-то мы куда-то спешим, бежим, торопимся, толкаемся... Правда, оператор эстетизировал картины уличной спешки и многолюдной суеты, но музыка оттеняла эту эстетизацию легкой иронией.

А потом приходил черед и самоиронии — возникла песня-романс об «уличной маете» — «Нас в набитых трамваях болтает» на стихи Евтушенко.

В нотный сборник «Песни разных лет», изданный к пятидесятилетию композитора в 1980 году, Андрей Петров включил лишь две песни из фильма «Служебный роман» — «Моей душе покоя нет» и «У природы нет плохой погоды» — как самые доступные для любительского исполнения. Между тем их простота обманчива. Как сказал сам Петров, «мелодичность часто проявляется в этих песнях сильнее не в самих стихах, а как бы до или после них», в своего рода музыкальных заставках.

Песни из «Служебного романа» занимали в наших «парадах популярности» в конце 70-х самые высокие места. Пластинка с ними стала «бестселлером».

В следующем своем фильме «Гараж» Рязанов повел себя с Петровым, как Данелия: песни больше не нужны; нужна одна, только одна, но хорошая мелодия. Режиссер решил избавляться от закадровой музыки. Музыка будет там, где она возникает естественно, то есть тогда, когда ее источник — в кадре.

Среди лайщиков гаражного кооператива есть тромбонист, тип не слишком привлекательный, как, впрочем, почти все остальные. Зато он умеет играть на тромбоне. Конечно, если тром-



С Эльдаром Рязановым

бои — всего лишь «голос пайщика», то это хриплый, наглый, неприятный голос. Но когда в пайщике пробуждается человек и сострадание вытесняет корысть, тогда и тромбон играет прекрасное танго и блюз, написанные Андреем Петровым.

В 80-х годах Эльдару Рязанову удалось добиться почти «монопольного обладания» Петровым: ко всем картинам Рязанова этого десятилетия («О бедном гусаре замолвите слово», «Вокзал для двоих», «Жестокый романс», «Забывтая мелодия для флейты» и другим) музыку писал Петров.

Двухсерийный телефильм «О бедном гусаре...», подобно «Иронии судьбы...», задумывался как новогодний подарок телезрителям. Он был показан в первый день января 1981 года, но повторить безусловный успех «Иронии судьбы...» не смог. Возможно, сказалась и сложившаяся уже телепривычка ждать в эти дни от телеэкрана только чего-то сугубо-развлекательного. А тут была показана история с довольно запутанным, громоздким сюжетом, в которой комедийные сцены перемежались с трагическими и дело кончалось смертью славного провинциального актера Афанасия Бубенцова, затравленного негодяем графом Мерзляевым, чиновником с особыми жандармскими полномочиями. В фильме были не только brave гусары и прекрасные дамы города Губернска, не только любовь юного корнета Алеши Плетнева к прелестной дочери Бубенцова Настеньке, но и доносчики, шпионы и тюремщики, не только

балы, парады и гусарские пирушки, но и мнимый расстрел, и настоящая охота на людей... Короче, многое в этом фильме было несвойственно примелькавшемуся телеразвлекательству.

Сам фильм вызвал споры. Но что было принято сразу и всеми, так это музыка и песни в этой картине.

...В мае 1980 года внутри Петропавловской крепости в Ленинграде можно было видеть красочное пестрое зрелище: рядом с массивными каменными крепостными сооружениями возвышались легкие декорации Губернска. Гарцевали на конях лихие всадники, млели от восторга уездные барышни. Звучала фонограмма гусарского марша — «Песенки про трубачей». Петров, стоя у тонвагена, откуда давалась фонограмма, с улыбкой наблюдал за происходящим. Он был невозмутим. Но у Рязанова этой невозмутимости не было. «Стоп! — кричал он. — Еще раз! Живее, энергичнее! Слушайте музыку!»



Потом, в книге «Неподведенные итоги», Эльдар Александрович расскажет: «Когда я услышал гусарский марш, то был поражен, как смог Петров так точно передать все те нюансы, которые слышались авторам сценария (сценарий был написан Э. Рязановым совместно с Г. Гориным.— Л. М.) и режиссеру. И действительно, радостный, бравурный, лукавый, разудалый, ироничный марш дает полное представление об ослепительных майорах, волшебных штабс-капитанах, неотразимых поручиках, восхитительных корнетах и тех радостях, которые ожидали женщин Губернска в связи с приходом бравого полка... Желая добиться подобного результата, я снимал все кадры этого эпизода под фонограмму, под музыку марша или задорной, огневой польки, чтобы участники съемок прониклись радостным, праздничным, озорным настроением.

А как сделан вальс! Петрову удалось создать удивительное впечатление — и современности и вместе с тем старины. Это сочетание вообще свойственно всей музыке „Бедного гусара“, но в вальсе удалось особенно.

Песни и романсы написаны Андреем Павловичем на слова известных русских поэтов Петра Вяземского, Марины Цветае-



вой, Михаила Светлова. Их исполняют актеры, снимавшиеся в картине, — Станислав Садальский, Ирина Мазуркевич, Валентин Гафт. Надо сказать, что все они пели впервые в жизни. Для каждого из них исполнение песен в кинокартине — дебют! Петров вообще не боится доверять свои песни драматическим актерам...

В „Бедном гусаре“ три песни подавались как бы от автора, должны были звучать как закадровое сопровождение, расширяя рамки действия, вводя в эпоху, в атмосферу событий. И тут мы тоже решили пригласить не оперного или эстрадного певца, а драматического артиста. Эти песни поет Андрей Миرون, у которого вокальный опыт уже не уступает драматическому.

В нашей картине „О бедном гусаре замолвите слово...“ музыка и песни являются одним из главных компонентов. Музыка так же важна, как сюжетная интрига, характеры персонажей, диалог и изобразительная красочность этой трагикомедии. И вместе с тем музыка А. Петрова к фильму совершенно самостоятельна. У нее удивительное качество — она украшает картину и способна жить сама по себе, независимо от нашей ленты».

В «Бедном гусаре» проявился, как никогда прежде, редкий дар Петрова писать смешную музыку, делать юмор «зерном» музыкальных образов и характеристик. И доказательство этому — не только марш или шутейная, потешно-ухающая, весело-ухмыляющаяся полька, но и «Песенка о пансионе». Написанная на стихи Р. Бернса, она, благодаря музыке, превратилась вдруг в пародию на слезливо-шарманочные романсы городских

окраин начала XIX века: «невесело мне с тех пор, как любовь разлюбила меня». Только в механизме этой шарманки что-то разладилось, стучит и дребезжит. А унылость тотчас как рукой снимет, едва «пансион мадам Жозефины» штурмом возьмут гусары, чтобы пасть в объятия сентиментальных белошвеек. И тогда расстроенное фортепиано и фисгармония запоют совсем другие песни... Юмором окрашены и песни Плетнева под гитару. Недаром они названы «песенками» — в отличие от простодушно-восторженного, очаровательного романса Настеньки или романса полковника с оттенком «цыганского надрыва». Или от песенного монолога «Друзьям», который всерьез и с болью спел Андрей Миронов. Романс этот «Я пью за здоровье немногих» начинается с переключки трубы, гитары и мужского голоса. Только потом вступает оркестр. А труба словно оплакивает тех, кто ушел навсегда...

А в другом авторском монологе вновь засверкал юмор — речь идет о балладе «Большая дорога». И хотя смеются в ней все над той же «любовной неразберихой», юмор уже другой — более скептический.

Подводя итог своей работе в этой картине, сам композитор говорил: «...Я старался найти... мелодии, насыщенные интонациями, соответствующими нашим представлениям о гусарской эпохе, и при этом слегка осовремененные. Мне кажется, что в мелодиях музыкальные интонации первой половины минувшего века ощущаются в большей степени, а оркестровое сопровождение больше соответствует духу наших дней. Например, гусарские марши, вальсы, польку-галоп исполняет военный духовой оркестр. Но помимо традиционных инструментов — труб, кларнетов, флейт — в этот оркестр введены гитары, которые не только несут ощущение эпохи, но и смягчают звучание и дают какой-то отзвук в наше время. Тот же принцип использован и в песнях, большинство из которых идет в сопровождении гитар — традиционной и современной бас-гитары. Если же звучат салонные инструменты — рояль, скрипка, то чаще всего в аккомпанирующих ритмах к ним добавляются современные».

На основе фильма «О бедном гусаре...» был создан спектакль, впервые показанный Ленинградским театром музыкальной комедии в июле 1986 года.

В 1985 году Всесоюзная фирма «Мелодия» наградила Андрея Петрова призом «Золотой диск» за грампластинки с записью музыки и песен из кинофильмов «Служебный роман» (выпуск 1977 года) и «Жестокий романс» (выпуск 1984 года).

«Жестокий романс» был снят Эльдаром Рязановым по мотивам драмы А. Н. Островского «Бесприданница».

Едва фильм вышел на экраны, как породил ожесточенные критические нападки на «самоуправство» режиссера. Что ка-

сается музыки, критики поначалу либо обходили ее молчанием, либо писали о ней в уклончиво-положительных тонах.

Андрей Петров вспоминал: «Эльдар Рязанов предложил мне стихи М. Цветаевой, Б. Ахмадулиной, Р. Киплинга и свои (усыпив мою бдительность на картине „Вокзал для двоих“, он опять скрылся под псевдонимом Ю. Мориц). Уверен, что только один перечень этих имен в титрах уже насторожил некоторых наших оппонентов. И уверен, что значительная часть их возражений отпала бы, если б они не знали авторов стихов. Потому что стихи, по-моему, выбраны очень тактично и точно, они в традициях русской романтической поэзии XIX века, хоть и принадлежат поэтам XX века.

Писать музыку для кинофильма „Жестокий романс“ было очень увлекательно, очень интересно и в то же время очень трудно... За три года до этого я написал музыку к рязановскому телефильму „О бедном гусаре...“.

И здесь и там основной песенной формой был романс. Но действие фильма „О бедном гусаре...“ происходит в первой половине XIX века, а „Жестокое романса“ — во второй половине... Романс второй половины XIX века — не тот, что был в первой половине... Правда, мне помогло то, что в телефильме „О бедном гусаре...“ мы отдали предпочтение романсу сентиментально-бытовому, или шутливому, или, наконец, философско-ироническому. А в „Жестокое романсе“ задача была иной: написать городские романсы с цыганскими интонациями, в которых отразилось бы глубокое, сложное чувство, романсы, играющие важную роль в драматических поворотах сюжета. Во всяком случае, писал я их с удовольствием».

В наше время слова «жестокий романс» имеют иронический оттенок. Во времена А. Н. Островского было иначе. «Жестокый» означало «роковой, неотвратимо-гибельный», означало, что по воле неумолимой судьбы и любовь, и ревность, и отчаяние «предельны», не знают «золотой середины»: либо «сколько счастья!», либо «сколько муки!» В «жестокое романсе» было как бы три цвета страстей: белый, черный и кроваво-красный. И никаких оттенков и нюансов.

Кстати, и в пьесе «Бесприданница» было кое-что от стилистики «жестокое романса». Кто не жесток в этой драме? Мать жестока с дочерью Ларисой. Паратов жесток и с беззаветно любящей его Ларисой, и с презируемым им Карандышевым, и с нелепым Робинзоном. Кнуров и Вожеватов расчетливо жестоки со всеми. Да и Лариса жестока с Карандышевым...

Рязанов решительно открестился от подозрений, что в название «Жестокий романс» он хотел вложить какую-то иронию. Напротив, он хотел воссоздать в картине ту высшую открытость страстей, в которой «жестокий романс» в конце прошлого века

не знал себе равных. И если это удалось, то теперь совершенно ясно: без музыки Петрова это было бы невозможно. Сам режиссер оценил работу композитора как «великолепную»: «Все романсы, написанные им для картины, мелодичны, нежны — одним словом, прелестны. Щемящую грусть, чувственность, горькую ноту несут и другие мелодии — вальс, марш, цыганская пляска, гитарные разработки романсных тем. Композитор напойл, обволок, окутал картину миром замечательных музыкальных звуков. Весь фильм, действительно, зазвучал как один большой романс. В музыке слышны и страстность, и нежность, и горечь, и тревога, и страдание. Написанная в традициях русской классики, музыка в сути своей современна... Как мне думается, музыкальная и звуковая среда помогли создать поэтическую, напряженную, местами мучительную, кое-где давящую атмосферу картины... Надо еще упомянуть о разудалой цыганской стихии, которая, врываясь в музыкальную ткань, создает некий надрыв, который так любили наши предки...» Таково мнение режиссера о музыке и песнях «Жестокого романса».

В «триаде» романсов Ларисы в фильме сфокусированы кульминационные моменты ее любовной драмы. Первый романс «Под лаской плюшевого пледа» на стихи М. Цветаевой Лариса поет, когда еще верит в счастье. Хотя в словах этого романса уже есть и вопрос, и какое-то неясное сомнение, но мелодия полна тихого упоения: Лариса словно убаюкивает себя. Во втором романсе «Любовь — волшебная страна» на стихи Э. Рязанова есть уже и разочарование, и грустное сознание несбыточности мечты. И в музыке зазвучали усталость и горечь.

Неверная страна — любовь,  
Там каждый человек — предатель...

Этот романс воспринимается как «Разуверение» Ларисы, она как бы обращается к уехавшему и забывшему ее Паратову: «Не искушай меня без нужды...» Но, как и в «Разуверении» Баратынского — Глинки, Лариса все же хочет верить, что любовь вернется:

Любовь — весенняя страна,  
Ведь только в ней бывает счастье...

И вот, наконец, третий, последний и главный романс Ларисы, ему суждено все привести к трагическому концу. Он написан на стихи Б. Ахмадулиной. Начинается он сдержанно, почти строго, свое отчаяние Лариса еще пытается скрыть:

А напоследок я скажу:  
Прощай! Любить не обязуйся!  
С ума схожу иль восхожу  
К высокой степени безумства...

Но вот прорвался упрек — и в музыке обнажился драматический нерв романса:

Как ты любил? Ты пригубил  
Погибели...

Сейчас начнется «надрыв», слезы уже дрожат в голосе поющей, еще миг — и «жестокий романс» станет криком боли... Но крик превращается в усмешку романтической героини:

Как ты любил? Ты погубил,  
Но погубил так неумело...

Романсы Ларисы были превосходно спеты за кадром Валентиной Пономаревой.

Паратову композитор тоже дал в фильме выразительную «музыкальную партию» — песню «А цыган идет» на стихи Р. Киплинга в переводе Г. Кружкова. Эта песня, которую пел Никита Михалков, стала музыкальным символом того соблазна, который позвал Ларису в безоглядное счастье. Но счастье обернулось холодным, трезвым и безнадежным утром...

Кроме «портрета в трех романсах» Ларисы и «портрета в одном романсе» Паратова есть в этом фильме и «автопортрет» самого романса. Он написан на стихи Б. Ахмадулиной и назван «Романс о романсе». В фильме он звучал, когда шли вступительные титры картины, — и его не услышали. Но зато он открывает и завершает пластинку с записью музыки к фильму — и это справедливо и закономерно.

Чем старинней наивность романса,  
Тем живее его соловьи...

Петров возвращает в современный музыкальный быт вечные романсовые интонации, в которых неразрывна связь времен.

То ль в расцвете судьбы, то ль на склоне,  
Что я знаю про век и про дни?  
Отвори мне калитку в былое  
И былым мое время продли.

В середине 80-х годов музыкальное «былое» благодаря фильму «Жестокий романс» на какое-то время стало «популярным настоящим». И это — среди сутолоки и грохота рока!

Наше ныне нас нежит и рушит,  
Но туманы сирени висят.  
И в мантилье из призрачных кружев  
Кто-то вечно спускается в сад.

Музыка к картине «Жестокий романс» увенчала петровскую антологию русского романса: в ней есть теперь как романсы начала («О бедном гусаре...») и конца XIX века («Жес-



Будни кинокомпозитора

токий романс»), так и романсы наших дней («Служебный роман»).

И это лишь малая часть большого мира киномузыки Андрея Петрова. Мир этот ярок, фантастически многолик и многоцветен. Порой кажется, что музыку к столь огромному количеству столь непохожих картин писал не один, а несколько композиторов. Даже если брать только последние годы... Неужели одному композитору принадлежат щедро наделенная русской напевностью песня, предназначавшаяся для фильма «Белый Бим Черное Ухо», и гражданственная песня «Минуты тишины» из телефильма «Батальоны просят огня», джаз-вальс из ленты «Вокзал для двоих» и типично «бардовская» «Мы не падем, не седем, не строим, мы гордимся общественным строем» из комедии «Забытая мелодия для флейты». Или марш из «Жестокое романса» (о нем блистательно сказал Б. Кац в своей книге «Простые истины киномузыки: заметки о музыке Андрея Петрова в фильмах Георгия Данелия и Эльдара Рязанова»). Да, все это написал один композитор. Тот самый, который в титрах картин значится: Андрей Петров.

Говорят: иные времена — иные песни. Но вот уже тридцать лет песни Петрова остаются с меняющимися временами.

Этим песням посвящаются новые телефильмы и авторские вечера, они звучат по радио и телевидению, они прошли проверку не только временем и популярностью, но и модой.

## Как важно быть серьезным

В старый петербургский особняк на улице Герцена, в котором обитают Ленинградский Дом композиторов и правление творческой организации, пришел новый молодой — 33-летний — председатель. Обступили дела, которыми раньше он никогда не занимался: надо отобрать произведения для показа в Москве, организовать музыкальный праздник на заводе, провести дискуссию о современных средствах выразительности...

Целый день посетители. Немало обид: не издают, не исполняют, не покупают, несправедливо критикуют... В первое время в безостановочной суматохе председательского дня Андрей Петров забывал о начатой симфонической партитуре.

Особый интерес проявлял председатель к молодым композиторам: решено было регулярно проводить прослушивания произведений молодых, смелее продвигать их на концертную эстраду, на радио и телевидение. Может быть, следует подумать и о ежегодных музыкальных фестивалях, своеобразном итоговом смотре музыкального года Ленинграда...

С обостренным вниманием он присматривался, чем заняты С. Слонимский, Б. Тищенко, В. Гаврилин... Его увлекала необычность их поисков.

Стало известно: Петров пишет какие-то «Песни века». Разумеется, слух оброс ироническими домыслами. «Что за „Песни века“? Уж не фантазия ли Петрова на темы его кинопесен?» А композитор задумал большой симфонический цикл — раздумья своего сверстника о времени и о себе. Части цикла — оркестровые песни без слов. О бурях и весне, о праздниках и буднях, о войне и павших, о детстве и революции. И у каждой свой стихотворный эпиграф.

Это было  
с бойцами,  
или в сердце                   или страной,  
было  
в мосм.

Эти строчки В. Маяковского стали эпиграфом и к первой части, и ко всему симфоническому циклу.

Он старался писать напряженно и лаконично — хотел в «сжато конденсированной», афористичной форме симфонических миниатюр по-своему выразить все, чем жили и живут История, Народ, Страна...

Цикл получил название «Песни наших дней». Впервые это

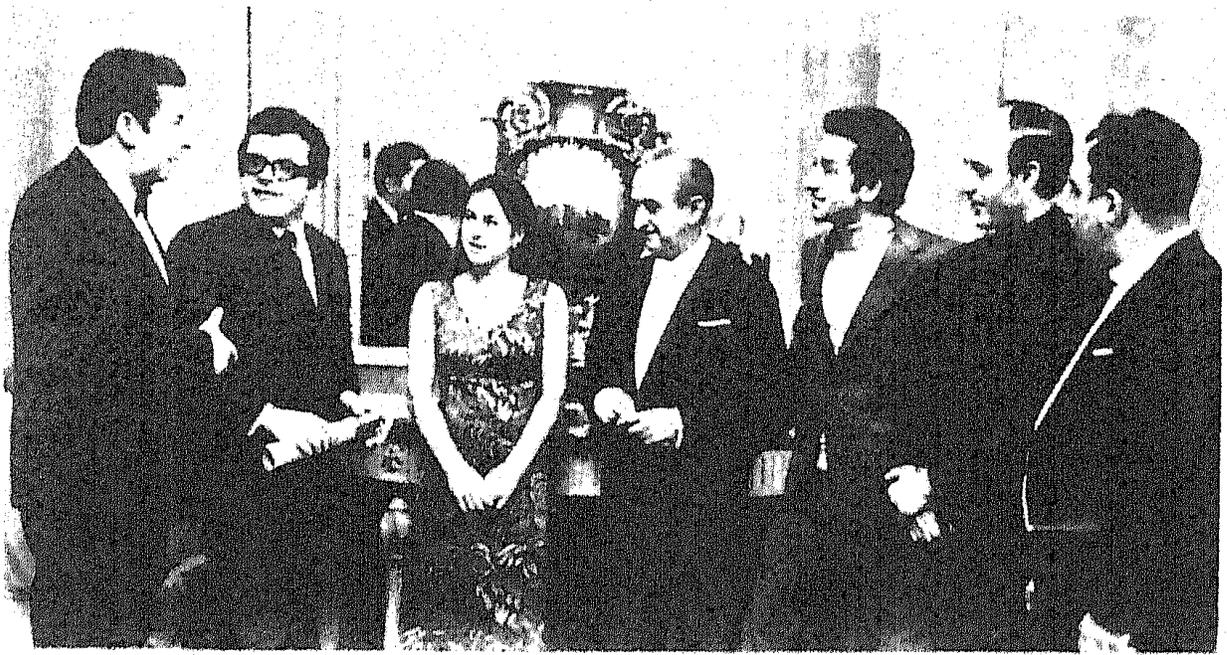
произведение прозвучало 22 января 1965 года в Большом зале филармонии. Оно было встречено с любопытством, доброжелательно, но... несколько холодновато. Отмечали высокий профессионализм композитора, интересное звучание оркестра. Да, сочинение образно, насыщено современными интонациями и при этом демократично. Но есть и какая-то рационалистичность, «рассчитанность», заданность кульминаций и контрастов... Критики указывали на недостатки формы, на неравноценность частей цикла. Но некоторое время спустя сам автор понял главный недостаток, о котором не сказали критики. Мало того, что он не сделал для себя никаких художественных открытий, — так он мог написать и пять лет назад. Но почему дал себе право на это эпическое бесстрашие? Великая Отечественная — не Троянская война. Если хочешь достучаться до других сердец, пропусти все через собственное сердце. Как если б сам стоял «в безмерность глядя, туго сжав наганы», и над тобою, павшим двадцать лет назад, беззвучно плакала мать... В наш век о современности нельзя говорить бесстрастно и отчужденно.

Что ж, Петров доказал себе, что в серьезной музыке может работать «как все», «не хуже остальных». Но сможет ли он работать отлично от остальных?

Благодаря организаторской энергии и упорству молодого руководителя Ленинградского Союза композиторов фестивали «Ленинградская музыкальная весна» постепенно превратились в традицию музыкальной жизни города на Неве. Афиши ленинградцев стали привычными и в Москве, и в других городах нашей страны — от Риги до Ангарска, от Петрозаводска до Волгограда и Томска... И там увидели эмблему «Ленинградской музыкальной весны» — кораблик на вершине нотного ключа. Этот кораблик «доплыл» до рекламных щитов Праги, Варшавы и Будапешта.

«Ленинградская музыкальная весна» представляет на все-народное прослушивание все самое любопытное, сделанное нашими композиторами за год. Микрофоны радио улавливают почти все концерты фестиваля, а в последние годы за микрофонами неотступно следуют телекамеры. Успех на фестивале означает и новые исполнения, и новые издания, и новые грамзаписи. Конечно, далеко не все хорошо из показанного на фестивалях, но зато и по-настоящему самобытное, оригинальное, талантливое не затеряется в безвестности.

«Ленинградские музыкальные весны» помогли лучше узнать В. Гаврилина, С. Слонимского, Б. Тищенко, Л. Пригожина, Г. Белова, В. Успенского, Г. Банщикова, С. Баневича и других одаренных музыкантов.



В дни французской музыки в Ленинграде



Композиторы Варшавы — гости ленинградских композиторов

В дни очередной «Ленинградской музыкальной весны» обычно по всему городу расклеиваются ее афиши, и ленинградцы сразу узнают эмблему фестиваля. Значит, слова неделю или десять дней все театры и концертные залы, все симфонические оркестры, лучшие исполнители и эстрадные коллективы будут «принадлежать» композиторам.

У «Ленинградской музыкальной весны» появились прямые «потомки» — Фестиваль молодых композиторов и Неделя музыки для детей и юношества.

Много делал Ленинградский Союз композиторов для открытия новых музыкальных театров: Камерного и Детского, а также Детской филармонии.

К 80-м годам «Ленинградская музыкальная весна» превратилась в событие не только всесоюзного, но и международного значения. Так, именно в городе на Неве была проведена встреча композиторов стран Северной Европы. Частыми гостями «Ленинградской музыкальной весны» стали музыканты из многих стран мира.

Много ли успел сделать председатель Андрей Петров за годы своего «правления»? Немало, но, пожалуй, хотел бы сделать еще столько же и вдвое больше.

Особняк на улице Герцена — теплый, гостеприимный дом. Дом, в котором всегда людно, ведь заметно прибавилось в Ленинграде членов Союза композиторов, и среди них — немало молодых. В этот дом тянет... Если бы вы зашли сюда всего на несколько часов, может быть, вам бы повезло и вы смогли бы услышать музыку завтрашнего дня. Такая музыка — будничная «работа» в секциях Ленинградской организации Союза композиторов.

...Слушают оперу, которая будет поставлена через два-три года; или симфонию, которой еще предстоит найти дирижера-интерпретатора: или песню, сделанную с учетом вкусов молодежи конца 80-х... Музыка будущего звучит на всех этажах старинного особняка, чтобы завтра выйти на суд народа.

Вернемся, однако, в день вчерашний, на четверть века назад, в те уже неблизкие годы, когда молодой Андрей Петров только что занял пост председателя Ленинградской организации Союза композиторов РСФСР.

У каждого ленинградца есть вечный неоплатный долг перед теми, кто жил, сражался и погиб в осажденном блокадном Ленинграде в беспримерные, тяжкие и славные дни 1941—1944 годов. Долг этот может внезапно напомнить о себе в сверкающий солнечный полдень: гвоздиками, прикрывшими буквы надписи «При артобстреле эта сторона улицы наиболее опасна»; ранами гранитных колонн огромного собора, так и не закрывшимися с тех давних военных лет; стихами блокадной поры, вновь прочитанными по радио совсем постаревшим поэтом...

Андрея Петрова глубоко взволновал памятник жертвам ленинградской блокады на Пискаревском кладбище. Потрясли его и скорбные строки Ольги Берггольц. Они были как застыв-



Открытие мемориальной доски в память о первом исполнении  
Седьмой симфонии Д. Шостаковича в Ленинграде

ший речитатив зримого реквиема. Реквием оделся камнем статуй, барельефов и надгробных плит братских захоронений... И будто кто-то властно отодвинул все остальные замыслы композитора и приковал к единственному: создать «музыкальный памятник» героям обороны Ленинграда.

Но ведь уже написана знаменитая Седьмая, «Ленинградская» симфония Шостаковича. Уже есть баллада «Ночной патруль» и фортепианный цикл «Ленинградский блокнот» Евлахова. Геннадий Белов завершил сочинение для чтеца, хора и оркестра «Ленинградская поэма» (на стихи Ольги Берггольц).

Прошло двадцать лет со дня великой победы над германским фашизмом, пройдет еще двадцать, и пятьдесят, и сто лет... Какой через сто лет предстанет перед нашими потомками эпопея Ленинграда?

Композитор набросал несколько строк на нотной бумаге, словно разъясняя самому себе свой же замысел (эти строки вошли в авторское вступление к «Поэме»): «Пройдут десятилетия. Люди узнают новые планеты и навсегда простятся с войнами. Но никогда из их сознания не исчезнет память о подвиге народа,



После премьеры «Патетической поэмы».  
С дирижером Арвидом Янсонсом

подвиге, превратившемся в вечную легенду о стойкости человеческого духа».

Как запечатлеть высший смысл и красоту легенды, в которой уже нет бытовых конкретностей? Время отдаляет события, укрупняет людей и их чувства.

Композитор торопился с партитурой «Поэмы», записал уже две трети для обычного, полного состава симфонического оркестра... Почему-то сочинение двигалось трудно, что-то было не так, но что — он не понимал. Он откладывал свою партитуру, ставил на проигрыватель пластинки с современной музыкой: симфониями Шостаковича и Прокофьева, ораториями Онеггера, слушал Стравинского, Пендерецкого, Лютославского, Булеза... Прослушав какое-то органное сочинение, подумал: «А что если использовать орган? А может быть... вообще нужен другой, не обычный, а особый состав оркестра? Орган! Чембало, трубы, рояль!» Сама музыка, задуманная им, властно выбирала инструменты.

Он отбросил написанное, начал заново — для другого состава: струнные, орган, четыре трубы, два фортепиано, ударные.

В нарастающих раскатах грома торжественно и скорбно, как в храме, вступает орган. Строго и возвышенно поют скрипки: они парят над органным гудением, как горячий воздух над Вечным огнем.

Нет и не может быть успокоения в этой музыке. Пусть всегда взрывается благостность и спокойствие клочкотанием органа,

Когда говоришь о гармоничной личности, то всегда берешь одно у одного, другое у другого, третье у третьего и т. д. Короче говоря, — по Гоголю... Но вот есть люди, у которых все гармонично. Таким мне представляется Андрей Петров.

В Петрове я вижу огромный потенциал, который открывается от сочинения к сочинению.

*В. Свешин*

---

пронзительным бегом струнных, конвульсиями фортепиано и «четверкой» несущихся сквозь «горы времени» труб, резких и воинственных или далеких и умиротворенных. «Никто не забыт, никогда никого не забывают!»

Легенда рождалась в причудливых звуках: над органическим морем бил колокол, стонали оборванные струны развороченного войной рояля... Сдвинулись века, встретились, вздыбились в решающий исторический миг. Средний эпизод «Поэмы», с почти неслышными звучаниями, вызывал какое-то оцепенение. А потом где-то в глубине зарождалось гигантское крещендо оркестра, которое приводило к мощному хоральному звучанию органа.

На «Ленинградской музыкальной весне» в 1966 году «Поэма» имела большой, настоящий успех. Все отметили ее эмоциональную силу. Этот успех с композитором разделил дирижер Арвид Янсонс, который был первым интерпретатором и многих других симфонических сочинений Андрея Петрова. «Поэмой» заинтересовались дирижеры Геннадий Рождественский, Карл Элиасберг, Эдуард Серов.

Это сочинение неоднократно исполнялось в Москве и Ленинграде. Его слышали в Варшаве, Праге и Берлине, в Манчестере и в городах Австралии. И там «Поэму» оценили как «монументальное произведение, которое невозможно забыть».

«Охота к перемене жанров» — страсть довольно давняя. Еще древнеримский поэт Гораций призывал: «saepe stilum vertas» — «почаще меняй свой стиль». Гораций имел в виду

резец, которым римляне писали на восковых таблицах (резцы были деревянными, костяными и металлическими).

Для творческих натур, подобных Андрею Петрову, резкая смена занятий — потребность почти физиологическая. Контрасты их возбуждают, новизна поддерживает жизненный тонус, и, напротив, монотонность и однообразие угнетают и отупляют.

И вот отложен металлический резец, которым писалось послание в Вечность. И взят другой, легкий, гнущийся, деревянный или костяной резец — им не только приятно выводить шуточные письма, но можно и преобильно уколоть...

Что может быть несерьезнее... оперетты?

Андрей Петров не любил оперетту. Она была для него чем-то безнадежно замшелым: ходульные страсти, роковые разлуки, веселые пошляки, лукавые глупышки, канкан в кружевных панталонах... Мнение составилось категорическое, хотя он едва ли выседел до конца хоть одну классическую венскую оперетту. Опыт постановки собственной, написанной совместно с А. Черновым оперетты «Жили три студента» не прибавил интереса к этому «пережившему себя жанру».

Композитор и прежде догадывался, что его абсолютное неприятие оперетты могли бы успешно опровергнуть не только старики Оффенбах и Кальман, но и Дунаевский с Милютинным. Окончательно расшатало категоричность его суждений появление нового музыкального зрелища с малопонятным названием «мюзикл». Сначала мюзикл принял очертания изящного, изысканного спектакля «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, затем — острой и трогательной драмы «Вестсайдская история» Л. Бернстайна. Надо отдать должное Оффенбаху и Кальману — они выдержали конкуренцию. Но остальное в мюзиклах, не скрывавших общности своего происхождения со старой опереттой, отрицало ходульность и банальность ее сюжетных схем и амплуа обязательных персонажей. Речь героев мюзикла незаметно и естественно переходила в пение, диалоги — в дуэты, драматические эпизоды — в пантомиму и танцевальные сцены... В нем отсутствовали стандартные ситуации и герои и соединялись многие современные музыкальные жанры. И хотя никто не мог объяснить толком, что же такое эта новоявленная диковина — мюзикл, наперебой заговорили о том, что «нам нужны русские, советские мюзиклы».

Петрову очень хотелось написать мюзикл. Ему приглянулось либретто В. Константинова и Б. Рацера «Мы хотим танцевать». Поправились тема и возможность подшутить над старой опереттой. «„Мы хотим танцевать“ — оперетта, в которой много танцуют, или балет, в котором много поют», — значилось в афише премьеры. Заявка на мюзикл...

Авторы задумали спектакль о творческом энтузиазме молодых, об их самоутверждении в борьбе с рутинной, халтурной и

пошлостью. Молодые герои Наташа, Оля и Игорь только-только окончили хореографическое училище и получили назначение в театр в Дальнегорск. Прихватив с собой талантливого, но робкого композитора Володю, молодые ниспровергатели старой, надоевшей им оперетты отправились создавать новое искусство. Володя принялся за балет, который должен был посрамить оперетту... В Дальнегорске наши герои, тайно готовя новаторский балет, сами попали в сети опереточной канители: Володя любил Наташу; Наташа вышла замуж за Игоря; муж Оли Саша дико ревновал Олю; Оля обводила вокруг пальца бюрократов из дальнегорского театра; Игорь совершал предательство, и несчастная Володина любовь получала шанс стать счастливой... Тень незабвенного Льва Гурыча Синичкина подсказала авторам, как легко и безболезненно нейтрализовать всех, кто мешает: предместкома Сичкина, матерую примадонну Матильду Ивановну Волну-Задунайскую, даже самого директора, который «в искусстве месяц, но уже все понял».

Мечтали о легкости, свежести, изяществе. Мечтали о спектакле ироничном, искрящемся весельем. Получался какой-то «кентавр»: лучшая — человеческая — половина издевалась над опереточными повадками лошадиной, а лошадиная отплясывала, как встарь, канкан в кружевных панталонах... Легкости, свежести, изящества не хватало. От оперетты ушли, но к мюзиклу не пришли. Кстати, шумный успех принесли спектаклю отнюдь не положительные герои, а как раз те, против которых ополчились наши молодые реформаторы: Матильда Ивановна Волна-Задунайская в сочном исполнении Гликерии Богдановой-Чесноковой и директор, которого играл Николай Янет.

Сатира и пародия стали наиболее сильной стороной спектакля, наверно, еще и потому, что более всего соответствовали особенностям дарования режиссера-постановщика Н. Лившица.

Остроумие Андрея Петрова выплеснулось в музыкальных пародиях. В «любовной сцене» Оли и Сичкина досталось не только опереточным, но и оперным дуэтам. Неизменно «бисировался» «парадный выход» Волны-Задунайской, решившей дать молодежи урок, как надо жить в искусстве.

Молодежи все пути у нас открыты,  
Молодым у нас всегда зеленый свет.  
И поэтому Чаниту и Пепиту  
Петь могу я до восьмидесяти лет.

В этих куплетах не было ни единой «собственной ноты» Петрова: куплеты были остроумно составлены только из традиционного опереточного материала. Этаким комический супер-коллаж:

узнавались вздохи Сильвы, «частица черта в нас», «очи черные», чардаш Монти, летка-енка... И в других сценах авторы доказали, что умеют быть остроумными. Музыка придавала этим сценам особую комичность. Петров вновь показал неистощимость мелодического дара в экзотической «Песне о сфинксе», в «Согревающем твисте» (русском «твисте вприсядку»), в шутейных, под «ярославских робят» частушках «Автобус тащат из кювета», в «Песенке о Дон-Кихоте»... Он подшучивал над «запетостью» собственных песен: молодые герои спектакля напевали «Песню о голубых городах» и «А люди уходят в море»...

Смену настроения в спектакль вносили несколько превосходных лирических номеров — сцена прощания с Ленинградом, баллада о любимой девушке, «Блокадный вальс», который поют, вспоминая войну, балетмейстер Нина Васильевна и архитектор Николай Николаевич.

В зале, одним лишь дыханьем согретом,  
Музыка вальса слышна.  
В зале — чарующий мир оперетты,  
А за стеной — война...

Это воспоминание о подвижниках ленинградской оперетты, игравших в холодном театре в самые отчаянные блокадные вечера:

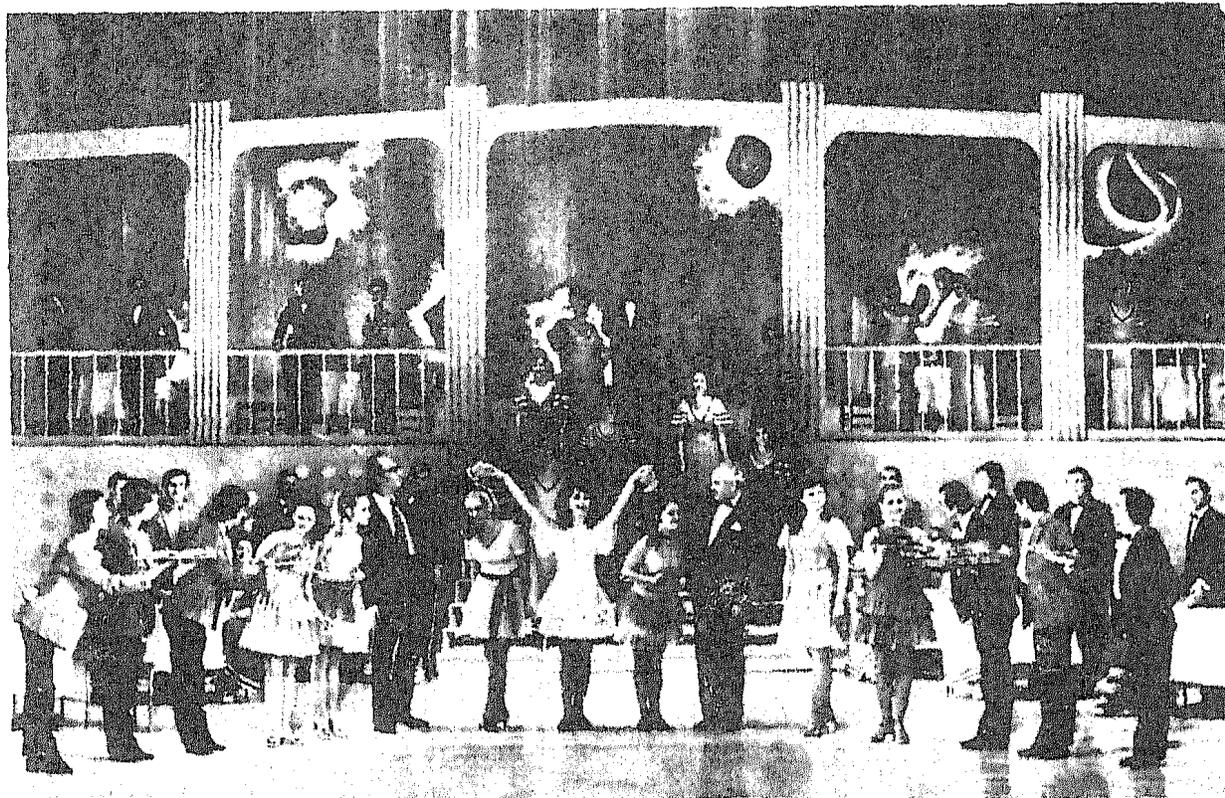
Граф и графиня выходят на сцену,  
Вот он, финальный дуэт.  
Только дуэт прерывает сирена,  
Гасится в зале свет...

Этот вальс — одна из самых проникновенных и сердечных песенных мелодий Петрова. Она стала лирической «лейттемой» спектакля. Вот как все обернулось: намеревались беспощадно расправиться со старой опереттой, а вместо этого в «Блокадном вальсе» склонили перед ней голову, пропели ей песню признательности и поклонения.

...Оперетта «Мы хотим танцевать» была поставлена в Москве (под названием «В ритме сердца»), во многих других городах страны.

Доктор искусствоведения В. Ванслов в газете «Советская Россия» 7 марта 1969 года похвалил музыку А. Петрова за то, что «нигде она не изменяет хорошему вкусу... При всей своей доступности это музыка содержательная, поднимающаяся порой до больших обобщений, написанная во всеоружии современной композиторской техники...»

К оперетте «Мы хотим танцевать» проявили интерес стойкие поклонники «легкого жанра» — поляки. Премьеры состоялись в Варшаве, в Познани, в Кракове. В Краковском театре



Мюзикл «Мы хотим танцевать» на варшавской сцене

спектакль «Мы хотим танцевать» по количеству представлений почти догнал рекордсмена — мюзикл «Моя прекрасная леди». А критик Мариан Валлек-Валевский даже глубокомысленно сопоставил структуру мюзикла «Мы хотим танцевать» с композиционными исканиями Пруста, Пикассо, Феллини и Антониони (!?), ибо и у Петрова налицо «рассказ о возникновении произведения», «показ судьбы человека через судьбу артиста...»

Чрезмерность этого вывода слегка позабавила автора музыки. Оперетта и мюзикл более не занимали его мысли.

Впрочем, почти двадцать лет спустя на афише Ленинградского театра музыкальной комедии вновь появилось имя композитора Андрея Петрова: в июле 1986 года здесь состоялась премьера водевиля «О бедном гусаре...», созданного на основе сценария одноименного телевизионного фильма. Рядом с именами авторов либретто — «законных отцов» спектакля Григория Горина и Эльдара Рязанова (они же были и авторами сценария телефильма) — теперь появилось и имя поэта Татьяны Калининой. Спектаклю понадобился поэт, потому что в нем прибавилось немало новых музыкальных номеров, которых не было в телеверсии «Бедного гусара». Музыкально спектакль, несомненно, выиграл и существенно обогатился по сравнению с фильмом, хотя и театру не удалось избавиться от органических пороков драматургии сюжета: жанрово «Бедный гусар» на под-

мостках так и не определился. Что это? Трагикомедия? Трагифарс? Или все-таки «просто» водевиль в духе старого доброго «Льва Гурыча Синичкина»? Поскольку прочно соединить все «сюжетные узлы» не удалось, прибегли к помощи спасительных Ведущих (Е. Зотовой и В. Кривоноса). А ведь ведущих в подобных случаях «выталкивают» на сцену не от хорошей жизни...

На премьере спектакль «О бедном гусаре...» временами казался растянутым, в некоторых эпизодах ощущалась потеря темпа сценического действия. Тем не менее, режиссер Владимир Воробьев постарался поставить водевиль красочно и карнавально, а исполнители главных ролей П. Дроцкий, А. Никифоров, В. Конылов, Е. Тиличев, В. Костецкий, В. Тимошин, Т. Забродина, Е. Дриацкая, В. Матвеев, А. Шаргородский, А. Лисянская и другие играли заинтересованно и увлеченно. Режиссер в своих интервью перед премьерой обещал зрителям, что они увидят необычайное сочетание мелодрамы и буффонады, романтической комедии и сатирического гротеска, услышат сентиментальные романсы, озорные куплеты, лихие марши... Обещания были выполнены главным образом благодаря работе композитора, работе, оказавшейся куда большей, чем представлялось поначалу, когда возникла идея перенести телеповесть «О бедном гусаре...» на опереточную сцену.

Петров написал новые трогательные лирические дуэты Насти и Алени Плетнева, куплеты и песни отца Насти Афанасия Бубенцова (и среди них превосходную предсмертную «Погулял бы я, парень, на свадьбе твоей»), песни гусар и их полковника. Запел во весь голос и главный злодей Мерзляев, и у него теперь были эффектные куплеты (вроде куплетов об орденах) и даже любовные песни... Были в спектакле и новые хоровые сцены, и пародийные номера, и оркестровые фрагменты, в которых разрабатывались лейттемы главных героев.

Жаль, что инерция исполнения по телевидению и радио только «старых номеров» (из фильма «О бедном гусаре...») невольно воспрепятствовала столь же широкой популярности «новых номеров» (из спектакля «О бедном гусаре...»).

Критики одобрили премьеру водевиля в Ленинградском театре музыкальной комедии. Народный артист СССР С. Викулوف писал в газете «Советская культура» 12 августа 1986 года: «Радуют душу глубокий лиризм композитора, его мягкий и теплый юмор. Слушателю кажется, что музыка не прерывается ни на мгновение. Темы, сменяя одна другую, то вспыхивают, то звучат пианиссимо, создавая лирическую атмосферу. Интонационный мир гусарства, его атрибуты — мазурки, романсы, марши — ярко и органично нашли свое отражение в изящной партитуре, сохраняющей единство музыкального стиля... Успех всеобщий и единодушный не случаен... Благородство героев,

мужество, доброта, готовность к самопожертвованию — все это находит живой отклик в зале, делает переживание активным и заинтересованным».

С. Викулову вторила 23 августа 1986 года в «Ленинградской правде» специалист по оперетте А. Владимирская: «На весь спектакль словно наброшена легчайшая ткань мелодий — то чуть сентиментальных, то бравурных. Каждая возвращает нас в русскую историю, напоминает слышанные когда-то интонации городских романсов, удалых гусарских маршей, веселых куплетов... Порою музыка „спускается в быт“, и тогда возникают сочные, полные юмора, динамичные эпизоды, в которых полноправным участником становится хор. Порою действие движет только музыка: лукаво-зазорный гусарский марш, мазурка на офицерском балу — в нее проникает щемящий романс Настеньки, ставший как бы „визитной карточкой“ спектакля». Закончила А. Владимирская свою рецензию оптимистическим предсказанием, что «„Бедному гусару“ суждена долгая и счастливая жизнь».



Из поколения «шестидесятников»: Андрей Петров, Родион Щедрин,  
Андрей Вознесенский

## Сотворение музыки

Очевидно, можно было бы интуитивно уловить и даже логически обосновать закон, по которому развивается творчество Андрея Петрова. Это «спираль»: от симфонической поэмы — к балету, от балета — к песне, от песни — к симфонической поэме, от поэмы — к мюзиклу, от мюзикла — к балету, от балета — к опере... «Спираль» непредсказуема: ждешь балет или оперу, так сказать, «в чистом виде», а получаешь нечто прежде невиданное и неслыханное. Вокально-хореографическую симфонию или оперу-феерию. И ни один новый «виток» не повторяет предыдущий, родственник ему по жанрам. Он богаче, сложнее прежнего, чаще всего нов и по содержанию, и по форме. Это не исключает появления в «творческой спирали Петрова» неизвестных прежде, не свойственных ему ранее «витков». Но «закон спирали» дает основание успокоить тех, кто досадует, почему Петров пишет так мало песен или почему отошел от оперетты... Подождите, он еще вернется и к песне, и к оперетте, только в новом, усложненном и обогащенном качестве.

Завершив оперетту «Мы хотим танцевать», композитор стал мечтать о «спектакле без слов», о таком спектакле, в котором возвышенно-комическое переходило бы в интимно-лирическое и остроумная шутка сочеталась бы с философским обобщением.

Значит, опять балет? В это время уже стали приедаться абстрактные эмоции в музыке и в хореографии, однотонные черно-белые декорации, аскетичные костюмы... Пробудилась тоска по великолепному зрелищу, «пиршеству красок», празднику света, фейерверку танцев, красивой мелодичной музыке. Хотелось, чтобы музыка запоминалась, чтобы она захватывала богатством мелодики, щедростью выдумки, изобретательностью и блеском оркестра.

Найти сюжет Андрею Петрову помогли Наталья Касаткина и Владимир Василёв. Каждая новая их работа в Большом театре в Москве вызывала оживленные споры. Балеты «Геологи», «Ванина Ванини», «Весна священная», «Прелюдии и фуги Баха» были действительно новаторскими по своему языку и пластике, отличались выразительностью, тонким вкусом и никого не оставляли равнодушным.

И вот теперь хореографы предложили сделать балет... по рисункам французского художника Жана Эффеля — известной книге «Сотворение мира», где с забавным изяществом пересказываются библейские легенды о сотворении мира и человека.

Вначале Петров слушал Касаткину и Василёва рассеянно. Идея делать балет по Эффелю представлялась ему устаревшей. Сюжет этот «отработан»: альбомы Эффеля так же популярны, как михалковский сборник киносатиры «Фитиль». На наших экранах шел чешский мультипликационный фильм. В театре у Товстоногова в Ленинграде была поставлена «Божественная комедия» Штока с отличными артистами, а в Театре Образцова в Москве — с отличными куклами.

Расстались, ни о чем не договорившись. Однако энтузиазм балетмейстеров растревожил композитора. Он невольно все чаще и чаще мысленно возвращался к их замыслу. Да, конечно, «Божественная комедия» была, и не одна. Но «Божественной балетной комедии» еще не бывало.

Жан Эффель однажды бросил фразу, что книга его рисунков «должна стать поэмой во славу творящего человека».

Адам и Ева, их приход в жизнь, их первые шаги по Земле, любовь, изгнание из рая, блуждание во мраке и сотворение ими — без бога — собственной Земли и собственной человеческой судьбы... Тут и впрямь кроются контуры грандиозного сюжета: и лирического, и драматического, и эксцентрического, и трагического.

Сможет ли Андрей Петров рассказать об этом в музыке «с улыбкой на устах и со слезами на глазах», говоря словами Расина? Композитор уже сам искал встречу с Касаткиной и Василёвым: «Сотворим мир заново. Теперь — в балете!»

Вместе фантазировали. Сочиняли танцы. Отвлекаясь от рисунков Эффеля, представляли уже иначе, по-своему, бога — не лысым озадаченным добряком, а таким сказочным русским добрым молодцем с кудрями и бородкой. И архангелы уже выглядели по-другому, на манер царских стражей. Изобретали костюмы для Адама и Евы. Здесь явно не годились библейские модели «костюмов Адама и Евы»: известно, что бог поселил их в раю нагими. Авторы будущего балета хотели подчеркнуть чистейшую скульптурную красоту человеческого тела (ведь «после моря самое прекрасное в мироздании — человек»).

Рисунки Жана Эффеля всегда были перед глазами — в начале работы часто хотелось «глотнуть» этого крепкого, здорового, земного, столь щедро выраженного графически остроумия. Потом стали все дальше и дальше уходить от Эффеля.

...На листке бумаги, всегда лежавшем среди альбомов французского художника и кип нотных тетрадей на письменном столе Андрея Петрова, было выведено крупным почерком:

«Персонажи балета».

И с заглавных букв:

«Бог.  
Дьявол.

Адам.  
Ева.  
Ангелы...»

Но кроме этих персонажей был еще один, не значившийся в перечне и тем не менее самый главный — Музыка. Ибо, вознамерившись вслед за Богом повторить в балете сотворение мира и человека, Петров решил в какой-то степени воссоздать звучащую историю Музыки.

Он наслаждался, погружаясь в светлые, прозрачные потоки музыки старых мастеров. Люлли, Рамо, Глюк, Гайдн... «Золотое детство» гармонии... Конечно, наивный и милый Бог Жана Эффеля всеми своими вкусами и симпатиями связан с этой музыкой, тихо и нежно струящейся в клавишинном серебряном перезвоне, в ангельских вздохах арфы. Но нужно ее услышать «нынешним ухом» — из XX века, с его противоречивым опытом, его прощеской грустью по прошедшим идиллическим временам, его скептицизмом и рационализмом.

Однако не следует похлопывать Бога по плечу. Когда он работает и в его руках рождаются Земля и Человек, он действительно вырастает в Творца-Громовержца. И здесь не Глюк, не Люлли, а Бах и Шостакович могли бы стать соавторами творений такого Бога... Композитор слушал вновь и вновь старинную французскую музыку, симфонии Шостаковича — и балет Мийо «Сотворение мира». Он часами проигрывал пластинки любимых своих Прокофьева, Равеля, Гершвина — и снова возвращался в XVIII век.

Потом Андрей Петров скажет: «Музыкальный мир современного человека включает в себя Баха и шансоны, Шостаковича и джаз. И если это разное может гармонично жить в одном человеке, то почему все это не может сосуществовать в одном произведении? Основные мои старания были направлены на то, чтобы не впасть в эклектику, чтобы эти, казалось бы, очень разнородные явления гармонично и естественно объединились в единую музыкальную ткань, пройдя через авторское „я“. Ведь это так естественно в теме „Сотворения мира“. Мне казалось, что творческое использование тех музыкальных явлений, которыми живут сейчас люди, значительно раздвинет мир образных ассоциаций и принесет в музыку подлинную современность».

Композитор представлял себе, как хрустально и изысканно будут звучать «небесные радости» и «хороводы ангелов» — арфа, чембало, колокольчики... А если еще к этому присоединится хор мальчиков!

Для того чтобы сделать музыку смешной, он применит неожиданные тональные смещения, ритмические сдвиги, джазовые синкопы, введет в оркестр необычные инструменты (детскую дудочку, свисток, погремушки).

А музыкальный характер Дьявола? С Дьяволом сразу возникли затруднения. Каков он, наш сегодняшний балетный Дьявол? Мудрый и злой отрицатель, как Мефистофель Гёте? Простодушный, недалекий, как Бес из пушкинской «Сказки о попе и работнике его Балде»? Вечно остающийся в дураках, как гоголевский Черт, несмотря на всю свою злокозненную изобретательность? Или, наконец, это чародействующий механик вселенского зла, всевластный, всемогущий Воланд из «Мастера и Маргариты» Булгакова?

Композитор замыслил музыкальный характер Дьявола наподобие проказливого гоголевского Черта. Уже тогда, в начале сочинения музыки балета, между авторами возник спор: если кончат балет изгнанием из рая Евы и Адама, получится всего лишь «шутливые танцевальные вариации на темы Библии». Но авторы не хотели свести балет к шутке, даже увенчанной лирической вершиной любовного союза Адама и Евы. Им грезился философский финал, в котором прозвучало бы символическое предупреждение: никто не создаст вам рая на земле, если вы сами не постройте его, если дадите обмануть себя и вовлечь в губительную войну. Если финал будет таким, тогда, конечно, силы зла должны олицетворяться не мелким проказником по кличке Черт, а Демонном зла и уничтожения XX века, явившимся человечеству в облаке атомной пыли. Тогда и е к т о, подобный Воланду, доктор черной магии, а также новейших сверхточных наук, — самый бесспорный претендент на роль Дьявола нашего времени.

До такого Дьявола было еще далеко...

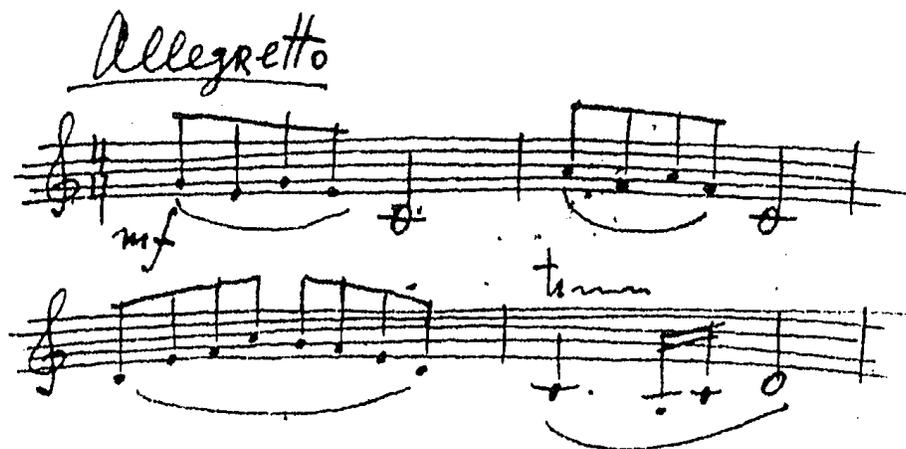
Пока шалунишка Черт весело вытаскивал себя за хвост из преисподней в скучный рай, где богоугодные малолетки-ангелочки, сонно трепеща крылышками, воздавали мальчишескими голосами хвалу Богу и где бездельно слонялись дюжие архангелы, а сам Бог мучительно размышлял, что бы такое ему сотворить...

Все возникло из хаоса...

Как изобразить в музыке хаос, Черта и все его проделки? Разумеется... хаосом звуковым. Грохот, удары бича, уханье, металлический скрежет, какое-то извивающееся шипение и уползающее лязганье — гиперболизированные шумы неорганизованной материи ворвались в старинный перезвон чембало и арф, в нежнейшее пение струнных и деревянных инструментов и стали как бы «визитной карточкой» Черта, который будет сеять в дальнейшем только разрушение и смерть. Он заговорит на «свойственном» ему языке: то фальшивой трубой, то свистящей флейтой. А потом растрещится какими-то редкими ударными, будто предупреждая: «Испорчу я вам эту божественную музыку».

«Прорезались» два контрастных голоса: голос Черта и голос

Бога. Теперь мы их всегда узнаем: Черта — по рычащей меди, острому ритму ударных, по синкопам и нагромождению диссонансов; Бога — по сладостной, певучей лейттеме, в которой слышится эхо наивных старинных канцон. Эта тема сразу пришлась по душе композитору — первый же ее вариант он потом уже не будет менять:



Но самым прекрасным голосам еще предстоит появиться.

Звучит пассакалья. Бог накануне великого решения — сотворения Человека. В «зеркале музыки» это находит смешное отражение: пока Бог прикидывает и обдумывает, настраиваются инструменты — сначала альт, потом скрипка.

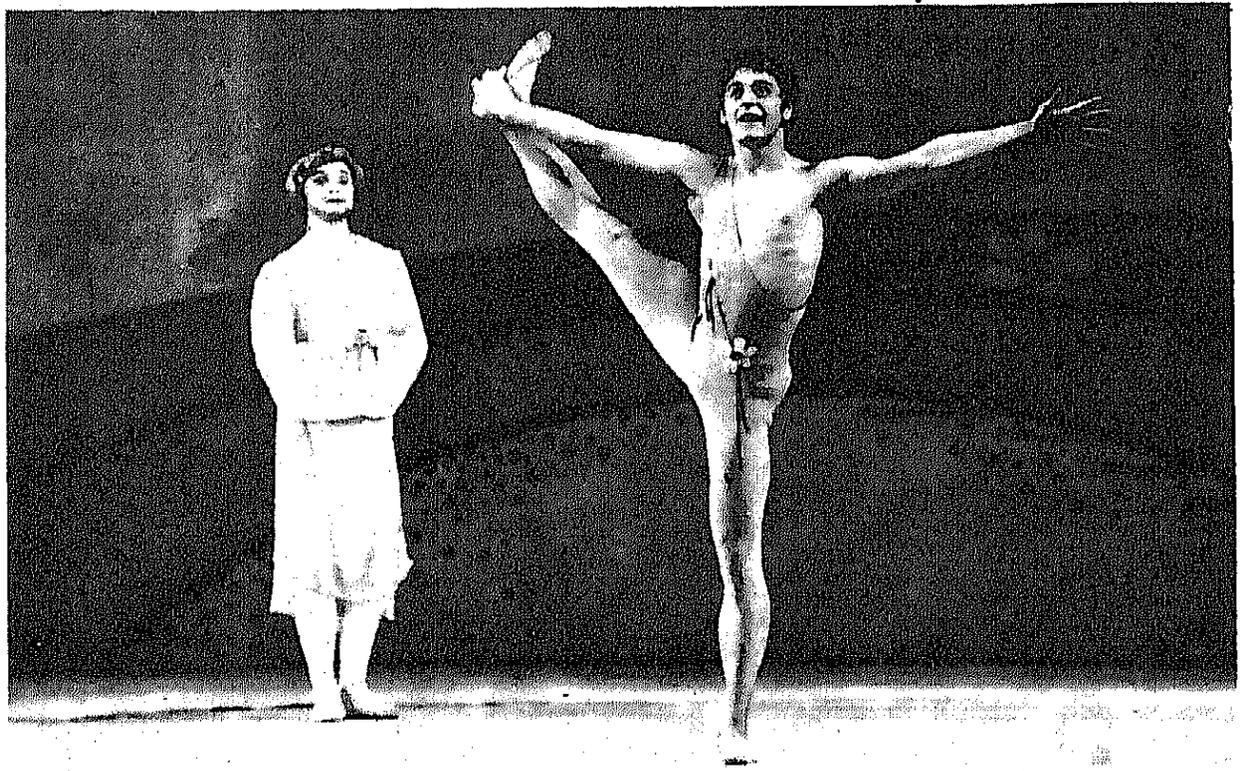
А Бог все взвешивает и словно постукивает в нерешительности костяшками пальцев о некую твердь (в оркестре — соло деревянной коробочки). «Он будет хорошим, тихим, послушным, созданный мною Человек...» Музыка, словно вступая в спор с этой наивной надеждой многих родителей, почему-то омрачается, но Бог не ведает дурных предчувствий, ведь он пока не имел дела с людьми.

«Была не была, создам Человека...» Музыка пассакальи достигает кульминации. Совершается сотворение Адама. Оркестр и детский хор исполняют до-мажорную гамму, те самые «до-ре-ми-фа-соль-ля-си», которые в музыке есть «начало всех начал». Адам встал на ноги, сделал первые шаги...

Раньше мы слышали гимны Творцу, теперь — гимн Человеку, хорал во славу венца творения, удивительную по красоте музыку.

Человек ходит по земле. Адам радуется миру, ловит бабочек, играет с ангелами... Адам — несмышлениш, и хотя Бог трясется над ним, как мнительная мать, ребенка легко растлить с помощью разных «чертовых штучек». Черт не дремлет. И средство он выбрал сильнодействующее: неотразимо-обольстительную и порочную Чертовку — ее придумали балетмейстеры, а композитор тут же услышал соблазнительно завывающий саксофон.

...Забилось сердце Адама — часто застучали ударные. Чертовка искушает неопытного мальчика: в лучших традициях



«Сотворение мира». Первые шаги Адама...  
Бог — Юрий Соловьев, Адам — Михаил Барышников

«горячего джаза» занял саксофон. Это исчадие «музыкального ада» сулит неслыханно острые ощущения с помощью неслыханных (Адамом) острых созвучий. Страстно грохочут тамтамы... Если б не спешно примчавшийся Бог, трудно представить себе, что стало бы с Адамом... Но мальчик повзрослел: от этого факта Богу никуда не деться. Без Евы не обойтись.

По Библии, Бог сотворил Еву из ребра Адамова. Жан Эффель проделал эту операцию своим остроумным пером с соблюдением всех правил современной хирургии.

Андрей Петров создал Еву, не тронув ребра Адама, из семи нот, все из тех же семи нот, из которых сотворены «Аве Мария» и «Песнь Сольвейг», и вот теперь «Аве Ева» — благородный высочайший гимн женщине.



*Утро. Озабоченные будничные лица музыкантов — словом, репетиция.*

*— «Сотворение». — прошу я оркестр, и они с глубоким вздохом уже уставших людей долго шелестят нотами.*

*Первые аккорды — и брови музыкантов удивленно взлетают, через минуту все улыбаются, а скоро дружный смех оркестра, зараженного блестящим юмором умной партитуры, вынуждает меня остановить репетицию.*

*...После концерта и музыканты, и все еще продолжающая благодарно улыбаться публика вызывают автора. На сцене появляется красивый и очень серьезный человек — композитор Андрей Петров.*



---

Необъяснимо прекрасными кажутся в музыке «Сотворения мира» «Аве Ева» и лирический дуэт Адама и Евы, когда они впервые почувствовали, что друг без друга им не быть. Вспыхнула «вольтова дуга» Любви и затмила скучное Солнце благоустроенного божьего рая...

Балетмейстеры не стесняли Петрова разговорами о «дансантиности» — танцевальности музыки будущего балета. Они не диктовали темп, размер, количество тактов, даже не определяли, большой или маленький будет номер, только договаривались о теме эпизода: «Игры Адама и Евы» — нежнейшая, словно зарождающаяся музыка; «Буря» — Адам и Ева, сорвав яблоко, случайно коснулись друг друга — и новое, неведомое им сильнейшее чувство захватило их.

— Не думай, удобно это танцевать или нет, — говорили Касаткина и Василёв композитору. — Музыка должна быть раскованной, ничем не сдерживаемой, свободной, контрастной по ритмам, многоплановой. Чем она будет богаче, интереснее, тем богаче и интереснее будут наши задачи как хореографов.

Музыка взрослела, как человек: в детстве все легко, радостно и ясно; в юности беззаботность игр сменяется сознатель-

ной устремленностью к счастью, нетерпеливым ожиданием любви; и приходит время, когда наконец-то слышится «Песнь песней».

...Уже были написаны драматическая «Погоня», «Изгнание из рая», эпизод прощания с Богом и ангелами.

Приближалась самая неясная сцена — «Катаклизмы». В либретто об этой сцене сказано так: Черт «окончательно сбросил свою личину мелкого хулигана и повесы. Теперь это страшный, грозный Демон, почувствовавший себя властелином мира, вершителем людских судеб. Он обрушивает на людей катастрофу, которая уничтожает на своем пути все живое...

В безмолвии лежит израненная, изуродованная Земля. Разъединенные мертвым пространством, неподвижны Адам и Ева. Но перед силой настоящей любви нет препятствий. Слезивается и исчезает смертельная ядовитая пелена. Силы зла отступают, Адам и Ева снова вместе. Пробуждается и расцветает Земля».

Итак, прозрачная аллегория. Авторы вознамерились еще раз сказать: любовь побеждает смерть. Даже атомную?.. Неясно было, как «станцевать» атомный Апокалипсис, да еще в сравнительно небольшой сцене. И однако вся затея теряла свою привлекательность, если лишалась философского финала.

В перечень персонажей балета авторы вписали еще одну, последнюю строчку:

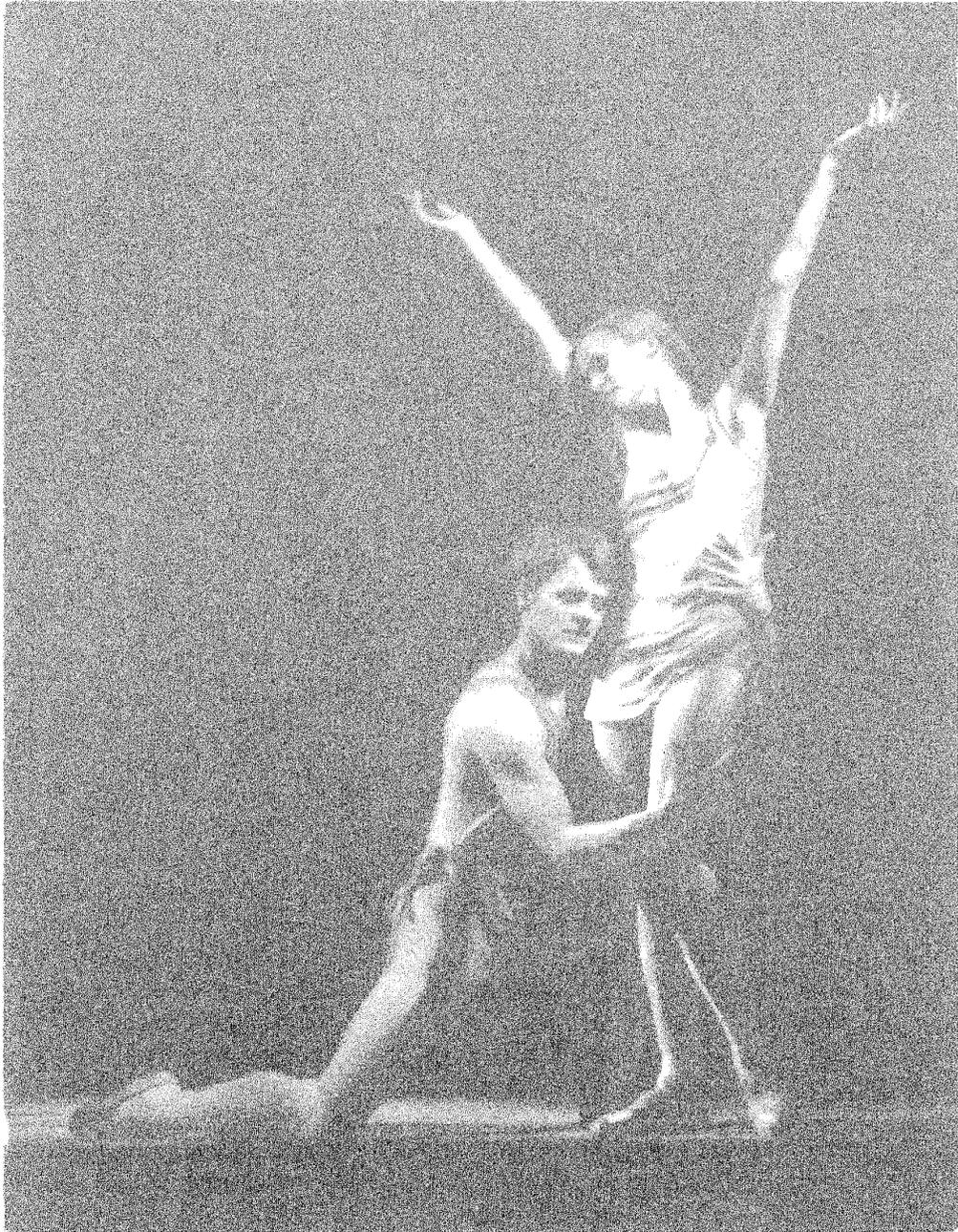
Человечество...

Но какой должна быть музыка, которой дано право говорить от имени Человечества?

Меньше заботила композитора «симфония атомного разрушения» — из музыки первоначального наивного «хаоса» возникнет зловещий триумф зла и реквием сокрушенной Земли. Здесь можно применить все средства современной музыкальной техники: атональной, серийной, алеаторической, — средства, наиболее соответствующие звукописи катастрофы и гибели.

Но как выразить возрождение Земли и Человека, бессмертие человеческого рода, несокрушимость человеческого духа, устремленного через века и эпохи, выразить с библейской простотой и вместе с тем с бетховенской мощью и величием? Композитор перебрал много решений, написал немало эскизов будущей музыкальной темы. А если это будет... сам Бетховен? Если его победивший время призыв из Девятой симфонии «Обнимитесь, миллионы!» станет одной из тем финала балета «Сотворение мира» и прозвучит как голос самого Человечества?

В Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова артисты репетировали «Сотворение мира» с радостью и энтузиазмом. Композитор и балетмейстеры целыми днями пропадали на репетициях.



«Создание мира», Ева — Ирина Костякова, Адам — Михаил Барышников



Перед «сотворением Евы». Композитор с Ириной Колпаковой

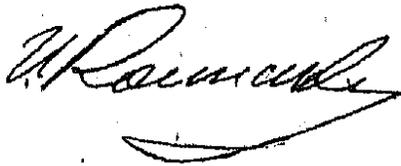
Партитуру называли «роскошнейшей» и «остроумнейшей». Виктор Федотов — молодой талантливый дирижер — не устал признаваться в любви к партитуре.

Все, что творилось на сцене, было так интересно и необычно, что музыканты жаловались дирижеру: «Мы все шеи открыли. Как только пауза — смотрим на сцену».

Уже окончена декораторами земная полусфера, уже бутафоры предложили на выбор широкий ассортимент «запретных плодов» — «чертовых яблок», уже печатаются афиши с датой премьеры. Пришла телеграмма от Жана Эффеля с самыми сердечными поздравлениями и пожеланиями.

И вот наконец наступил этот вечер 23 марта 1971 года. В честь премьеры был дан салют хвалебных рецензий о балете «Сотворение мира». Высоко отозвались «Правда» и «Советская культура», все ленинградские газеты, журналы «Советская музыка», «Театр», «Музыкальная жизнь», «Театральная жизнь». О нем писали и журналы США, Англии, Франции.

Критики отмечали достоинства музыки А. Петрова и хореографии Н. Касаткиной и В. Василёва. Народный артист СССР,



---

лауреат Ленинской премии Игорь Моисеев сказал в беседе с корреспондентом газеты «Правда» (8 августа 1971 года): «...юмор, ирония — не просто редкие гости на балетной сцене, а, можно сказать, сенсационное явление. Спектакль „Сотворение мiра“ вновь проиллюстрировал истину, что новое содержание будит творческую мысль...»

Б. Львов-Анохин в журнале «Советская музыка» (1971, № 8) отметил удивительное обаяние ярко театральной музыки, как и всего спектакля. «Со сцены в зал буквально излучаются волны радостного энтузиазма, праздничной приподнятости, артистического озорства... В балете уживаются легкость и масштабность. Пленительна его „турандотовская“ атмосфера, ощущение молодой свежей экспериментальности. И вместе с тем это спектакль, достойный академической сцены, отличающийся высоким профессионализмом и подлинной художественностью».

Г. Кремшевская в журнале «Театральная жизнь» (1971, № 14) утверждала: «А. Петров — необыкновенно щедрый композитор. Его фантазия неисчерпаема. И что самое главное для балетного спектакля, для творчества хореографов-постановщиков — это образность музыки, прямо диктующей тот или иной хореографический образ».



Газета «Юманите» 29 апреля 1971 года опубликовала репортаж своего специального корреспондента Макса Леона о «Сотворении мира»: «Было немного позднее десяти вечера, когда Бог вышел в последний раз, держа за руки Адама и Еву, слегка смущенных, но и гордых от удовольствия, в то время как зал Кировского театра разразился криками „браво“ на русский манер — с сильным ударением на „а“.

Композитор и балетмейстер вместе с труппой Кировского театра создали балет, отмеченный щедростью выдумки, богатством содержания и замечательной изобретательностью...»

Авторы статей и рецензий состязались в употреблении превосходных степеней, когда речь заходила и об исполнителях главных ролей: Ю. Соловьеве — Боге, И. Колпаковой — Еве, М. Барышникове — Адаме. Свою долю похвал получили и Н. Большакова, и В. Гуляев, и В. Бударин.

Но обнаружилось и разногласия. Наибольшие споры вызвал финал: нужна ли атомная катастрофа, вся эта танцевальная публицистика с оскверненной, раздробленной Моной Лизой и финалом Девятой симфонии Бетховена? По мнению Б. Львова-Анохина, не нужна: «Мысль балета была бы куда яснее, если бы люди, выйдя за ворота рая, остались бы на Земле одни и сами — без помощи Бога и без козней Черта — решали свою судьбу, боролись за любовь и счастье».

Другие критики оказались более снисходительны к «Катаклизмам»: «Великолепная режиссерская находка: с неба падает серая пелена — будто облако атомной пыли, — и сквозь нее постепенно, в танце начинает пробиваться жизнь», (М. Бялик).

Андрея Петрова мы знаем сравнительно недавно — всего лишь с «Сотворения мира». Знакомили нас персонажи нашего общего спектакля. Получая от Андрея музыку, эпизод за эпизодом, мы узнавали его обаяние в «хороводах ангелов», его юмор в сценах с чертями, глубину и человечность в дуэтах Адама и Евы. Мы очень рассчитываем в промежуток времени, оставшийся от «Сотворения мира» до «Конца света», еще что-нибудь сотворить вместе с ним.

И. Касаткина

В. Васильев

---

В балете «Сотворение мира» раскрылись наиболее сильные и характерные черты дарования Андрея Петрова — трогательная лирика, возвышенная поэтичность, юмор, экспрессивный драматизм; здесь наиболее полно выразилась и творческая личность Петрова, несмотря на ряд стилевых заимствований и использование уже сложившихся приемов и форм старинной и современной музыки. Ведь творческие индивидуальности композиторов проявляются по-разному. Одних узнаешь сразу по нескольким первым тактам их музыки, по мелодическим оборотам или только им одним свойственным гармоническим и ритмическим сочетаниям. Индивидуальность других проявляется иначе — в развитии и неожиданных поворотах оригинальной музыкальной идеи, в особенностях драматургии произведения. Увлекает сама музыкальная мысль и тот огромный мир, который стоит за этой мыслью. Именно такова индивидуальность Андрея Петрова.

Балет «Сотворение мира» за минувшие со дня премьеры годы был показан более чем на тридцати отечественных и зарубежных сценах. Но успех «Сотворения мира» не «приковал» композитора к балетному жанру.

Все эти годы Андрей Петров не изменял Пушкинскому театру. И, откликаясь на каждый зов театра, продолжал писать

музыку к новым спектаклям: «Болдинская осень», «Справедливость — мое ремесло», «Тиль Уленшпигель», «Вишневый сад»...

В «Болдинской осени» он вернулся (по «закону петровской спирали») к пушкинской теме. Совсем молодым он сочинил балет «Станционный смотритель» (когда это было!). А теперь — в прологе и эпилоге «Болдинской осени», в вальсе — был уже другой Петров, узнавший славу и печаль, жаждущий действия и уставший от суеты, и в музыке спектакля слышалось что-то от грустных хороводов и карнавалов заблудших душ в фильмах Феллини.

...Работа над «Тилем Уленшпигелем» захватила композитора целиком. Стихи и песни для «Уленшпигеля» писал Евгений Евтушенко. Резкость и прямота Евтушенко по-человечески занимали Петрова. Когда Евтушенко читал собственные стихи, в напряженном его голосе, в манере чеканить слова было что-то набатное, пророческое.

Бонтесь вы бури?  
Вы любите штиль.  
Я штиль презираю —  
На то я и Тиль.  
Борьба и свобода —  
Призвание мое.  
Восстанье народа —  
Восстанье мое.  
А если повесят  
Меня наконец,  
Опасней живого  
Убитый певец.

В самом чтении Евтушенко была завораживающая магия ритма.

Раньше поэтическое слово пробуждало музыкальную фантазию Петрова. Но здесь сам голос поэта вызывал музыку.

Листок с текстом «Марша гёзов» лежал перед глазами, и, перечитывая строки, напечатанные на машинке, композитор слышал этот резкий голос, словно вбивающий, вколачивающий железным кулаком в мозг слова:

Когда шагают гёзы,  
Шагают с ними слезы,  
Шагают с ними слезы их невест.  
Свобода нам невеста,  
Здесь ревновать не место,  
А то солдатам это надоест...

В этих словах уже таилась мелодия «Марша». Петров повторял вслух, вслед за поэтом, в его интонациях и ритме, стихи. Из повторения слов возник напев. Напев лег первой строчкой на нотные линейки. Один вариант, другой... «Марш гёзов» обретал свою грозную и веселую музыкальную душу.

Песни из «Тилья Уленшпигеля» еще довольно долго оставались в программах авторских концертов Андрея Петрова. Но «театральным композитором» он не стал. С середины 70-х годов он все реже откликался на предложения писать музыку к театральным спектаклям.

Один великий русский писатель и превосходный врач в шутку говорил, что медицина для него жена, а литература — любовница...

Когда герой нашей книги — композитор — остепенился, он окончательно «поделил себя» между серьезной музыкой и киномузыкой. Но вот какая из них «жена», а какая — «любовница», до сих пор остается жгучей тайной.

---

*Для меня было большой радостью сотрудничать с Петровым в спектакле «Тилья Уленшпигель». Некоторые песни — особенно «Мария Гёзов» — частенько напеваю про себя, и даже, несмотря на полное отсутствие голоса, — своим друзьям. Мне кажется, что Петров сейчас в расцвете своего дарования, и хотелось бы пожелать ему углубления его разносторонности, соединения жизнерадостности и реквиемности, которое всегда было у больших мастеров.*

*Что касается личных качеств Петрова, то Петров как истинный художник — хороший друг, хороший слушатель, зритель, читатель. А любой талант прежде всего зиждется на фундаменте человеческого характера. Такой прочный фундамент у Петрова есть.*

*Е. Е. Сузнецкий*

## «Гимн России». «Петр Первый»

Осенью 1972 года Андрей Петров признался, что задумал оперу. Оперу современную и историческую. О Петре Первом...

Я задал ему тогда несколько вопросов.

**В о п р о с:** Не все поймут, что опера о Петре может быть современной. Под современностью нередко понимается только сегодняшний день, а вчерашний — уже прошлое, тем более петровская старина. Вы готовы оспорить такую точку зрения?

**О т в е т:** Есть люди и события всегда современные: Спартак, декабристы, Ленин, Октябрь, блокадные зимы Ленинграда, Юрий Гагарин... Но бывает, что и далекие от нас исторические лица, попадая в фокус общественных интересов, становятся бóльшими современниками, чем иные наши ровесники!.. Вспомним, к примеру, Александра Невского в канун Великой Отечественной войны, в те годы, когда Сергей Эйзенштейн, Николай Черкасов и Сергей Прокофьев почувствовали себя обязанными сделать фильм именно об Александре Невском. По-моему, современно все, что волнует меня, мой народ и общество. А в нашем сегодня живет и день вчерашний, и давние дни, и дни грядущие. Оставим злободневность газете, а искусству отдадим то, чем оно по праву и так безраздельно владеет, — отдадим современность в большом смысле этого слова.

**В о п р о с:** И вновь «сначала было слово», опять музыкальному замыслу предшествовали литературные, или графические, или живописные впечатления?

**О т в е т:** Литература и изобразительное искусство играют для меня особую роль не только потому, что я обращаюсь к ним в поисках сюжета или в надежде на эмоциональное наполнение. Тут есть одна психологическая особенность: я поздно начал заниматься музыкой. И пришел в композиторское дело не от музыки, а от литературы, изобразительного искусства, кино.

Есть немало композиторов, живущих чисто музыкальными впечатлениями, с малых лет учившихся разбираться в тех или иных приемах и тонкостях. Я был лишен такой возможности, поздно постиг сложности полифонии, гармонии, оркестровки. В сфере чистой, «беспрограммной» музыки у меня «комплекс неполноценности». Но если есть надежная программа — а ее дают литература и изобразительное искусство — я чувствую себя совсем по-другому, уверенно и творчески раскрепощенно. Потом я могу отойти от этой программы, начать жить чисто музыкальными представлениями, законами и формами, но про-

грамма нужна мне, как карта перед отправлением в далекое путешествие. Так вот, мои «путеводные карты», с которыми я отправляюсь в петровские времена, — это, во-первых, сама история, во-вторых, либретто, написанное Натальей Касаткиной и Владимиром Василёвым, а также подлинные документы того времени (указы, письма Петра), народная музыка той эпохи. Опера, если она будет, должна быть современной.

**В о п р о с:** И что же, указы, письма и воззвания будут петься?

**О т в е т:** Меня это не смущает. Петр для нас фигура во многом легендарная. Слишком велика «дистанция времени». Да и литература — от Пушкина до Тынянова и Алексея Толстого — сделала все, чтобы мы воспринимали Петра как легенду. А легендарные герои имеют право петь. Смущает другое: неизбежная театральность костюмов и декораций — все эти мундиры, парики, воинские регалии. Но это ведь тоже можно обратить в достоинство зрелищного спектакля. А мне видится именно такая опера — с ярко-зрелищными массовыми сценами, с грандиозными хорами и военными оркестрами на сцене. Представьте себе пять флейтистов и двадцать барабанщиков, исполняющих подлинный петровский марш. А после этого пойдет монолог Петра с тяжкими раздумьями о бремени власти.

**В о п р о с:** Вы не опасаетесь, что сам жанр оперы — для многих анахронизм, что опера «музейна», и трудно поверить, что кому-то удастся ее обновить?

**О т в е т:** Да, пожалуй, этот жанр сегодня находится в невыгодном положении. Но все же я не считаю оперу анахронизмом. Устарела старая опера, или, вернее, ее форма для воплощения новых идей. Что же касается новой...

**В о п р о с:** ...не явилась ли она в обличье мюзикла?

**О т в е т:** Нет, не надо смешивать. Мюзикл, по-моему, — это музыкально-драматическое представление. Опера — прежде всего музыкальное, в опере все должно быть выражено только через музыку. Ошибаются те, кто хотел бы вдохнуть новую жизнь в оперу с помощью «спасательных средств» из других искусств — от мелодекламации до широкоформатного кино. Вот это как раз — верный путь к мюзиклу.

На мой взгляд, для спасения оперы нужна, говоря нынешним языком, «узкая специализация». Может, например, вполне существовать «интеллектуальная опера» на сложные философские стихи, где важно услышать каждое слово; ей не нужны большие оркестры и хоры, множество исполнителей, большие залы. Ей нужна большая поэзия.

Возможен и иной род оперы. Я затрудняюсь, как ее назвать — «народной» или «площадной», но может быть опера, в которой поются воззвания и речи, опера-плакат с большим количеством исполнителей, с массовыми сценами, для огромных

аудиторий. Ее место — не раззолоченная коробка оперного театра, а железобетонная чаша стадиона.

А разве исчерпаны возможности почти забытой у нас комической оперы, или лирической, или героической? И их можно возродить на новой основе. Но каждый из этих жанров требует максимального выражения в своих пределах.

Что же касается оперы о Петре Первом... В пушкинской «Истории Петра» есть необыкновенные по прозорливости строки: «Достойна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом. Первые были для вечности или по крайней мере для будущего — вторые вырвались у нетерпеливого, самовластного помещика».

С Петром в русской истории связаны многие современные проблемы, такие, как личность и государство, цена прогресса, связи с остальным миром — «окно в Европу» — и так далее.

Сейчас я чувствую настоящую потребность сделать что-то глубоко национальное, героико-патриотическое, достойное нашей славной истории, истории русского народа — и сделать это современными средствами. Первый шаг на этом пути — фрески о Петре Первом. В них я попытался в монументальной форме выразить свои чувства гражданина великой державы с великой историей.

Ну и, конечно, Петр для меня «живой» еще и потому, что я живу в Ленинграде на Петровской улице. Наш город неотъемлем от Медного всадника. Из окон дома, где я живу, виден внизу домик Петра. С этого домика, рядом с нашим современным многоэтажным домом, начинался Петербург.

Однако прежде чем приступить к сочинению оперы, в качестве своеобразных эскизов к ней, Петров начал писать вокально-симфонические фрески «Петр I».

...Деревянный дом, в котором укрылся Андрей Петров в Репино, был не слишком отдален от оживленного шоссе. Где-то рядом проносились машины и автобусы, теряя на ходу обрывки джазовых мелодий из включенных на полную громкость приемников. Где-то рядом спорили о романе «Аэропорт» и фильме «Укрощение огня», азартно делились последними футбольными новостями; спешили к телевизорам на очередной многосерийный детектив...

В деревянном доме был выключен телевизор, безмолвствовал приемник, были задернуты шторы и неярко горел электрический свет.

Шорох страниц — звуки рояля — шаги...

Композитор листал собрание памятников знаменного распева, трогал клавиши рояля — и принимался ходить по скрипучему полу комнаты, обдумывая слышимое и неслышимое.

Он воскрешал мертвые, почти три века назад отзвучавшие голоса, погружался в глубины пестрой жизни петровской эпохи, как археолог, обнажал один звуковой пласт за другим.

Старинные церковные напевы, которые записывались крюками, линиями и точками (тогда еще не было наших нотных знаков).

Лихие солдатские марши.

Петровские «канты», и среди них один особенный, который будто бы сочинил сам Петр.

На рояле лежали груды книг: «Древнерусское певческое искусство», «Исторические песни XVIII века», бесчисленные сборники русских народных песен. В нотном зале Публичной библиотеки композитор просматривал редчайшие издания. Тяжелая бумага издавала глухой барабанный шорох, и крюки чернели на листах, как следы таинственной, погребенной здесь музыки.

Обо всем уже пелось в народе: о мудрости Петра и его жестокости; о том, как казнил он и миловал; как беспощадно тешился над виноватыми и плакал над убиенными в баталиях...

Среди гор книг, кип нотной бумаги затерялась небольшая тетрадоочка. На первых ее страничках — поспешные записи рукой композитора:

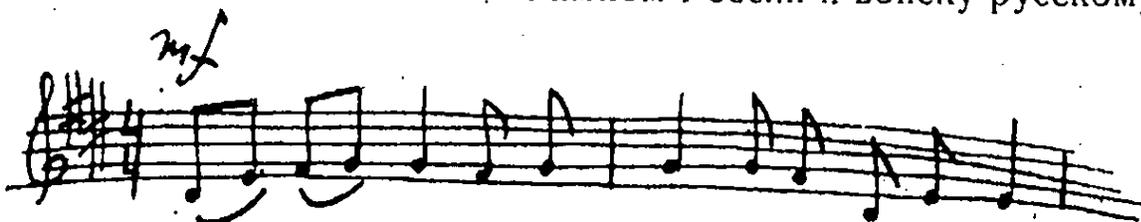
«Как на нас господь поразгневался».

Снятие колоколов.

Битва со шведами.

Гимн России и войску русскому.

Названия «симфонических фресок». И тут же — на следующих страницах и отдельных листках — письма Петра и его воззвания, переписанные крупным почерком Андрея Петрова, и среди воззваний — это, знаменитое, на текст которого написан монолог Петра: «Воины, пришел час, который должен решить судьбу Отечества. Вы не должны помышлять, что сражаетесь за Петра, но за государство, Петру врученное, за род свой, за Отечество... О Петре ведайте, что ему жизнь не дорога; жила бы только Россия, благочестие, слава и благосостояние ее». И всюду — наброски музыкальных тем... Одна из них — широкая и величавая — станет «Гимном России и войску русскому».



Да исполнятся думы народные,



...В ту осень быстро облетела листва с деревьев вокруг деревянного дома в Репино.

Пришел ноябрь. Снега все не было. Поредел поток машин на шоссе. Ветер с залива с металлическим шуршанием гнал по асфальту последние желтые листья. Замолк рояль.

Никто не знал, что уже есть новая музыка Андрея Петрова, непохожая на все, что писалось им раньше. Этой музыки о Петре не было еще ни в автомобильных приемниках, ни в транзисторах запоздалых туристов, спешивших на ловлю последнего солнечного тепла в черных лесах. И, однако, она уже была, эта музыка, незнакомое, завтрашнее произведение Андрея Петрова.

23 апреля 1973 года в Большом зале филармонии на симфоническом концерте IX «Ленинградской музыкальной весны» впервые прозвучали вокально-симфонические фрески Андрея Петрова для солиста, хора и оркестра «Петр Первый». Дирижировал Юрий Темирканов...

...Композитор слушал свои вокально-симфонические фрески о Петре Первом вытянувшись, стоя у колонны в Большом зале филармонии, там, где обычно толпятся энтузиасты филармонических концертов, купившие входные билеты.

Не сразу донеслись до него аплодисменты, все нараставшие и превратившиеся наконец в бурную овацию. Он не спешил выйти на эстраду, к дирижерскому пульту, медля, все еще обдумывая что-то... Быть может, уже слышалась ему оперная партия Петра с его стремительными переходами от спокойствия и простодушия к гневу и неукротимой ярости, от веселья, любви и радости — к тоске и всепокрушающей ненависти... Какой благодарный характер для современной оперы!

Или не только слышалось, но уже и виделось, как это будет на сцене: солдатский привал, где в первый раз Петр встретил Екатерину; реквием по убитым; петровская потеха — «всешутейший собор»; патетический финал...

В тот же вечер в интервью по телевидению Андрей Петров сказал уверенно: «Впереди опера о Петре...»

Опера о Петре... Могучий, неустрашимый, стремительный Петр стал героем великих романов и бессмертных живописных полотен, он живет в стихах и фильмах. Гигант Петр призван вечно волновать воображение поэтов и художников.

А музыкантов?

Но разве не было опер о Петре, сочиненных французами, итальянцами, немцами? Среди них — Гретри, Доницетти, Адан... Разве нет балета «Медный всадник» и оперетты «Табачный капитан»?

И все же русской оперы о Петре нет. А это будет первая русская, советская опера о нем, и «музыкальная документальность» должна в ней сочетаться с остросовременной формой...

Основой оперы стали музыкально-драматические фрески, монументальные звуковые картины. Из контрастного их сочетания и противопоставления «монтировалась» музыкальная драматургия будущей оперы. При этом и каждая фреска «взрывалась» изнутри каким-то конфликтным столкновением событий, лиц, интересов.

Сначала либретто оперы было втрое больше, чем необходимо. Затем ненужное было отсечено. Решено было ограничить оперу хронологически жизнью молодого Петра и завершить ее началом строительства Петербурга.

...Донетровская Русь уходила в прошлое под мрачные, тоскливые, полные проклятий «царю-антихристу» стенания.

Победоносная Россия Петра встретила XVIII век громкими фанфарами и ликующими кликами: «Виват!»

Петров дышал «музыкальным воздухом» Петровской эпохи, своеобразием ее мелодий и ритмов и, нигде не цитируя прямо, «переводил» их на современный музыкальный язык.

Ему помогал Пушкин: оттуда, из времен Петра, доносились «бой барабанный, клики, скрежет, гром пушек, топот, ржанье, стон...»

Вокальные партии будут просты и мелодичны, оркестр — более сложен, полифоничен. Особое значение приобретет в опере хор — «глас народа». В ней не будет длинных речитативов, арий, ансамблей, не будет статичных сцен. Здесь смогут пригодиться эффекты, которые не часто использовались в наших операх: приемы сонористики, алеаторики, вокализованная речь, шумовые эффекты. Надо добиться непрерывности сценического действия и подлинно драматической актерской игры...

Знаменные распевы помогут рождению хора староверского племени: «Как на нас господь поразгневался...» Мелодический колорит эпохи будет ощущаться в песнях «всешутейшего собора». И триумфально отзовутся медные инструменты на слова знаменитого петровского воззвания.

И вот опера завершена. Начались репетиции в Ленинградском академическом театре оперы и балета имени Кирова.

Вели репетиции режиссеры-постановщики Наталья Касаткина и Владимир Василёв.

Оркестру и солистам музыка понравилась. В хоре кое-кто поначалу ворчал: «Бегать заставляют, оперу разрушают...» Но дирижер Юрий Темирканов железной рукой добивался пови-

новения хора. Позднее дирижер скажет, что опера Петрова привлекла его богатством и красочностью мелодического материала вокальных партий, мощью и силой хоровых звучаний, что «Петр Первый» — народная опера, потому столь важную роль играет в ней хор — народ, петровское войско, Русь, пробудившаяся к новым свершениям, и что десять фресок оперы создают монументальное оперное произведение.

Постановщики были бескомпромиссны в борьбе с оперными штампами. Они заставляли певцов, привыкших к застывшим позам, двигаться, играть, жить жизнью своих героев, как это делают драматические актеры.

Владимир Морозов, репетировавший Петра и внешне удивительно на него похожий, являлся на репетиции... с полотенцем и запасными рубашками. Постановщики «загоняли» его так, что пот катил с певца градом. «Ничего,— говорили ему,— температура у Петра была яростная, и если он бегал — так бегал, плясал — так плясал, работал — так работал, дрался — так дрался».

— Пойте свободно,— снова и снова призывали режиссеры.— Не смотрите в привычной оцепенелости на дирижера.

Всех заражала атмосфера новаторского спектакля, воцарившаяся с началом работы над «Петром».

Художник Иосиф Сумбаташвили сделал тринадцать макетов декоративного оформления. Композитор и постановщики остановились на одиннадцатом. Уходящая ввысь наклонная конструкция: то ли лестница, то ли усеченная пирамида. Золотисто-желтый цвет ее «ступеней» или «стропил» вызывал образ стройки: то ли это были «лесы», которые воздвиг Петр, преобразуя Русь, то ли верфь, с которой, по словам Пушкина, «Россия вошла в Европу как спущенный корабль, при стуке топора и при громе пушек...» Эта остроумная конструкция позволяла быстро менять место действия: появились монастырские своды — и это Троицкий монастырь; выдвинулись, выветились гигантские винные бочки — и это «всещутейший собор»; опустились гигантские паруса — и это корабль в Амстердаме; раскинулась палатка — и мы в лагере русских войск накануне решающей битвы со шведами...

Уже рабочие Балтийского завода, помогая театру, делали металлический «скелет» под декоративную конструкцию, предложенную художником.

Уже шились костюмы петровского войска.

Уже печатался буклет, посвященный новой опере, с гравюрами Петровской поры и пышной цитатой из Ломоносова: «Везде Петра Великого вижу в поте, в пыли, в дыму, в пламени — и не могу сам себя уверить, что один везде Петр, но многие, и не краткая жизнь, но лет тысяча». Здесь же были интервью с творцами оперы и аннотация на английском языке: «„Петр

Первый“ — первая опера Андрея Петрова и первая оперная постановка известных балетмейстеров Касаткиной и Василёва».

Премьера была назначена на 14 июня 1975 года.

Начало оперы поражало: где-то в вышине высветилось иконописное лицо Анастасии, невесты солдата Тихона. Горестно, печально, прозрачно зазвучала ее песнь — жалоба и мольба:

Чудная мати-земля,  
Земля всевоспетая,  
Утоли тоску неизбывную...

The image shows two staves of handwritten musical notation. The first staff begins with the tempo marking 'Lento' and the dynamic marking 'mp'. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notes are: a whole rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The lyrics 'Чуд -' are written under the first four notes, and 'НА - Я' are written under the last three notes. The second staff continues the melody with notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The lyrics 'МА - ТИ - ЗЕМ - ЛЯ,' are written under these notes.

Песнь предвещала трагическую судьбу самой Анастасии — лирической героини оперы. Она словно струилась с небес и сочилась из глубин земли...

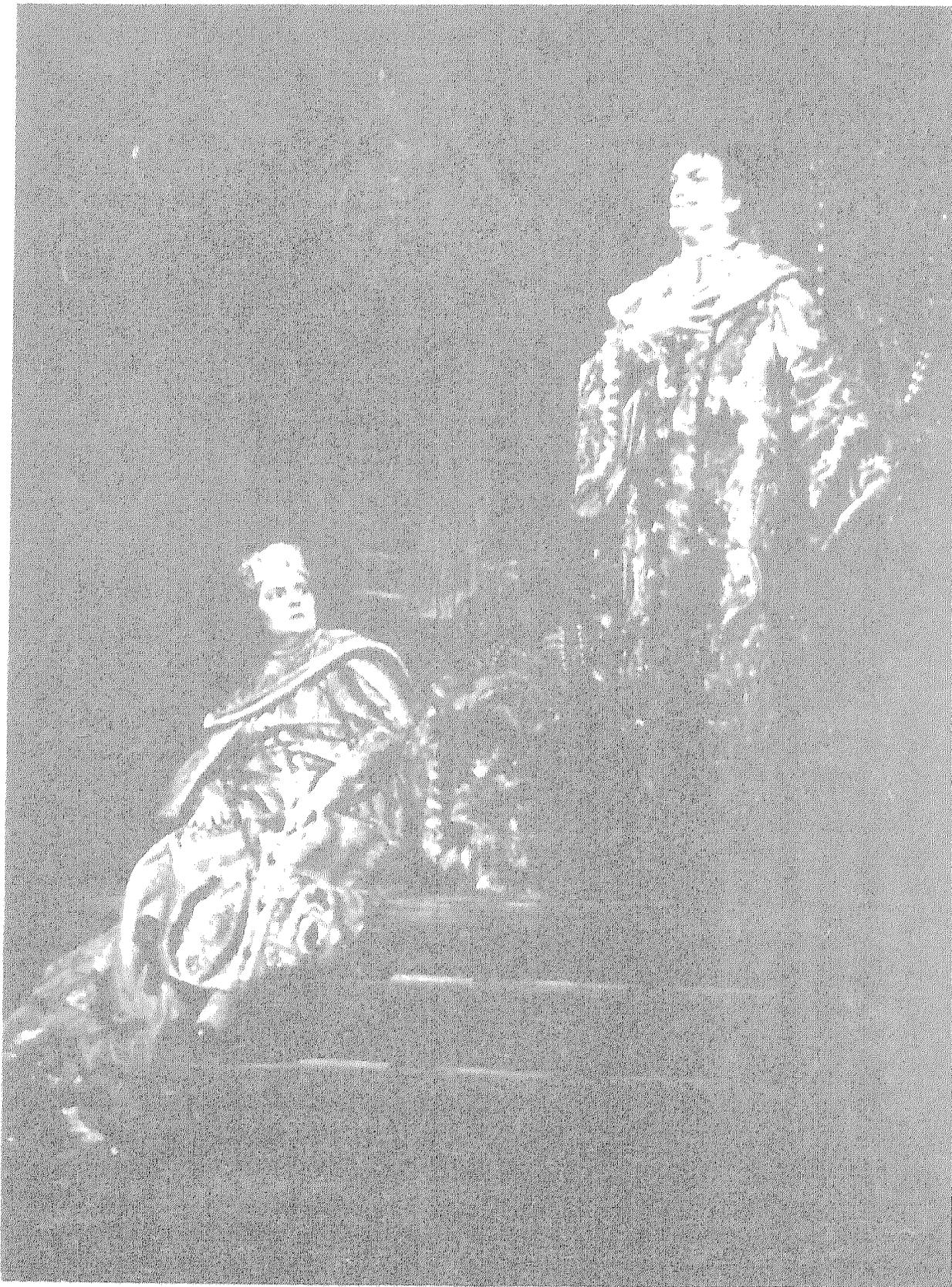
В первой фреске старая Русь страшится Петра, с новым царем связаны неведомые перемены. Тяжело дышит, зловеще качается хор, и в музыке слышны мрачные, полные отчаяния и горестных предчувствий созвучия.

И, по контрасту, вторая фреска «Петр в Преображенском». Весело маршируют солдаты. А сам Петр — босиком, в одних портах, вытаскивает застрявший якорь ботика. Сцена залита светом, музыка тоже светла и задорна, пока не является Тихон с известием, что идут стрельцы — убивать Петра по наущению Софьи...

Так, от фрески к фреске, представали в музыке и в действии разные «лики Петра». Решительный и беспощадный — в «Восшествии на престол». Удалой, хмельной — и внезапно ужаснувшийся разгулу во «Всешутейшем соборе»:

Древняя гнилость! Невежеством своим допьяна упиваемся!  
Убожеством кичимся!  
Неужто повсюду так?

И снова — резкая перемена: простой, скромный, жадный до работы, трудится Петр на верфи во фреске «Голландия».



Петр Первый — Петр — Владимир Морозов, Софья — Дарина Шакопечная



После спектакля «Петр Первый».

И вновь он жесток и разгневан в «Келье Софьи», мудр, грозен, неумолим в «Снятии колоколов», «могущ и радостен как бой» в «Битве со шведами».

С особой эмоциональной силой прозвучал монолог Петра «Никто не может помыслов моих уразуметь» — об одиночестве великого преобразователя России в делах его и помышлениях.

Сподвижников безлесье.  
Врагов могучий лес...  
Что ждет меня в пути?  
Что я смогу один?

В музыке ожили дерзновенность, озорство и властность натуры Меншикова, живость, лукавство и женская прелесть Марты-Екатерины, провидческая интуиция иконописца Владимира, неукротимая ненависть к Петру Софьи и Макария.

Мощно прозвучали солдатские марши, «соленая» солдатская песня «Пишет, пишет Карла Шведский», победные канты-«виваты». Остроумно контрастировали с ними шутливая французская песенка Лефорта, чинная голландская песня аккуратных жителей Амстердама, лукаво-сентиментальная песня Марты...

Особым драматизмом была отмечена сцена «Келья Софьи», столкновение не на жизнь, на смерть Софьи и Петра. Еще когда репетировалась эта сцена, Юрий Темирканов признавался:

«...у меня руки дрожат, мурашки по коже, не могу дирижировать...»

Теперь, на премьере, и слушатели испытывали эту дрожь, страх и восхищение и разделяли с Петром его торжество в финале: «Историю Руси отселе обновим и первый камень здесь заложим под Петербург! Свершилось!». Финал действительно стал «Гимном России, народу и войску русскому».

...Полчаса продолжались аплодисменты после премьеры. Море цветов было на сцене. Преобладали красные гвоздики и розы. Их яркий, праздничный цвет был созвучен только что отгремевшим фанфарам победы.

Критика сразу откликнулась хвалебными рецензиями. Все ленинградские, многие центральные газеты отзывались о «Петре» как о большой творческой удаче композитора. Вскоре опера стала предметом специальных музыковедческих исследований.

В 1976 году создателям оперы была присуждена Государственная премия СССР.

За минувшие пятнадцать лет почти двадцать театров у нас и за границей поставили «Петра» на своих сценах. Кировский театр показал эту оперу во многих странах Европы.

## **«Невольник чести».**

### **«Пушкин»**

После премьеры «Петра» композитор ощутил беспокойное нетерпение. Властный императив «нужно писать!» вновь заявлял о себе.

Касаткина и Василёв предлагали продолжить работу над оперой о Петре, создать ее вторую часть. Им виделись картины музыкальной драмы о молодом и дерзновенном царе-преобразователе в разгар его реформаторской деятельности, о его трагическом противоборстве с сыном Алексеем, о закладке Санкт-Петербурга и петровских ассамблеях.

Полгода Петров давал себя убеждать, что вторая часть «Петра» необходима, и даже проигрывал в своем воображении столь живописные и выигрышные с точки зрения музыкальной драматургии сцены. Мысль об этом сразу являлась ему по утрам, едва он успевал проснуться.

Но однажды утром она не пришла. О второй части «Петра» композитор нехотя вспомнил только днем. Убежденности, что делать это надо, не было: если он вернется к Петру, ничего нового он уже не скажет...

И тут возникло другое имя: Пушкин!

Впрочем, для композитора они всегда стояли рядом: Петр и Пушкин. Работая над оперой о Петре, он постоянно обращался к пушкинской прозе и стихам о великом царе.

Был еще один, не вполне обычный импульс. Как-то композитору довелось присутствовать на приеме, который мэр Ленинграда устроил в честь американского сенатора Роберта Кеннеди. Выступая, Кеннеди сказал, что для него Ленинград олицетворяют три имени: Петр, Пушкин, Ленин...

Итак, Пушкин?

Касаткина и Василёв, словно подслушав внутренние монологи Петрова, однажды спросили:

— А что если сделать спектакль о Пушкине?

Каким будет этот спектакль, они еще не знали.

Как подступиться к такой громаде, как Пушкин? Без творений великого поэта не было бы русского музыкального театра. Но сам Пушкин — герой музыкального спектакля?

Вот уже полтора века в России существует религия, к которой не причастны ни церковь, ни государство. В начале этой одухотворенной высокой поэтической религии было Слово. Русское Слово Пушкина. И подобно тому, как современное летоисчисление ведется от Рождества Христова, так очень многое в летоисчислении отечественной культуры можно было бы отсчитывать от рождения Пушкина.

Еще Гоголь в 1832 году сказал: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в конечном его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет».

Срок, предначертанный Гоголем, пока не истек. Подождем еще полвека.

Впрочем, нужно ли ждать? Быть может, разгадка вечной незаменимости Пушкина как раз в этом: он всегда с нами, в сердце и памяти.

Где кончается «мой Пушкин» и начинается «наш Пушкин»? Или, напротив, когда «наш Пушкин» становится «моим»?

Когда Марина Цветаева в марте 1937 года прочла в Париже доклад «Мой Пушкин» («с ударением на *мой*»), через несколько дней в одном из писем она призналась: «Никто не понял, почему Мой Пушкин, все, даже самые сочувствующие, поняли как присвоение, а я хотела только: у всякого — свой, *это — мой*».

Дядя подарил Андрею томик Пушкина в 1943 году. И сделал такую надпись: «Пусть осенит тебя гений Пушкина во всех делах твоих. На память о временах трудных и суровых».

Мир Пушкина стал миром Петрова не только потому, что с детства строки великого русского писателя для него были самым сильным и глубоким личным впечатлением и переживанием. И не только потому, что город, в котором живет Петров,

его камни, реки, острова, небеса освящены гением Пушкина. Пушкин был и среди первых вдохновителей молодого композитора. Вспомним, что сразу после окончания консерватории он написал балет «Станционный смотритель», а почти через пятнадцать лет, в 1969 году, — музыку к спектаклю «Болдинская осень» в Ленинградском академическом театре драмы имени Пушкина. Этот спектакль забыт. А между тем он остался в «кладовых подсознания» и, наверно, сыграл свою роль в творческой истории вокально-хореографической симфонии «Пушкин», которая появится еще через десять лет, в 1979 году.

Молодой Петров, сочиняя музыку к «Болдинской осени», вдохновлялся произведениями музыкантов пушкинской поры.

С какими же мыслями приступает композитор к «Пушкину» теперь?

Тогда я услышал от него: «Пушкин — наша бесконечная „духовная вселенная“. Он встречает нас на заре жизни своими сказками и провожает мудрой философской лирикой. В нашем городе есть „парадный пушкинский Петербург“: Невский, дома, в которых были когда-то маскарады у Энгельгардта, книжная лавка Смирдина, кондитерская Вольфа и Беранже, набережная Невы с особняками, где бывал Пушкин, Медный всадник... Но мне лично роднее и ближе всего все, что связано с последними годами и днями жизни Пушкина. Конечно же, это дом на Мойке, дворик этого дома, цепные мосты через почти недвижные каналы, Черная речка... С детства у меня это название — Черная — прочно связалось с тем, что там смертельно ранили Пушкина.

В прошлом веке для меня нет фигуры интереснее и величественнее, чем Пушкин. В его творчестве, кажется, есть все, что волнует и нас, людей второй половины XX века, — от наивного юношеского романтизма, от беспечной искрометной радости бытия в молодости до постижения судеб России, предназначения народного поэта, трагизма его борьбы со злом и угнетением.

Какой же сегодня должна быть музыка, чтобы приблизиться к высотам пушкинской поэзии? Будет ли это музыка сегодняшних усложненных гармоний и ритмов? Наверяд ли... „Служенье муз не терпит суеты. Прекрасное должно быть величаво“... Мне хочется вернуться к традициям Чайковского и Глинки — двух лучших соратников Пушкина в нашей музыке. К величайшим лирическим шедеврам русской музыки. Но вместе с тем, если я обращусь к „Бесам“ или „Истории Пугачева“, там я не буду отказываться и от современных средств выразительности».

Авторы будущего спектакля «Пушкин» о музыке не спорили — ее еще просто не было. Спорили о главном: как войдет в этот спектакль пушкинское слово. Без него спектакль невозможен — это было ясно с самого начала. Но каким способом

дать ему жизнь на музыкальной сцене? Читать? Петь? Кто будет читать и кто петь? А может, сделать стихи «честными эпиграфами» к музыкальным картинам? Или, еще проще, напечатать их именно как эпиграфы к соответствующим сценам в программке к спектаклю? Предположим, их будет произносить чтец на авансцене... Или, если это будет балет, все его персонажи будут танцевать, кроме Поэта: он, единственный, станет обладателем божественного дара «глаголом жечь сердца людей»... Или и Пушкин должен танцевать?

До поры до времени это казалось невероятным. Но неизменно все споры заводили в этот «тупик».

Наконец, композитор решил дерзнуть и сделать первый шаг: написать вокально-поэтическую симфонию «Пушкин» для концертного исполнения, где читаемые стихи станут основой всей композиции.

Была поздняя осень. За большими окнами гостиной в квартире Петровых внизу чернела беспокойная Нева. Ветер гнал низкие тяжелые тучи. Деревья совсем оголились, и только цветные зонтики разнообразили эту угрюмую картину.

Да, в Ленинграде снова была петербургская пушкинская осень.

Над омраченным Петроградом  
Осенний ветер тучи гнал,  
Дышало небо влажным хладом,  
Нева шумела; бился вал  
О пристань набережной стройной...

А музыка, звучавшая в кабинете композитора, контрастировала с этой картиной. Аккорды фортепиано были тихими и приглушенными, равномерно повторялись, истаявали, возникали вновь. В них были не бурное ненастье, а прозрачность и неподвижность последних светлых дней нашей северной осени.

Роняет лес багряный свой убор,  
Сребрит мороз увянувшее поле,  
Проглянет день как будто поневоле  
И скроется за край окружающих гор...

Вокруг были горы книг с бесконечными закладками: томики стихов Пушкина, альбомы «Пушкинский Петербург» и «Михайловское», книга «Песни, собранные русскими писателями» — она была раскрыта на страницах с текстами песен, записанных некогда Пушкиным.

На нотном листе вверху четким крупным «петровским» почерком уже было выведено: «Часть I. Михайловское. 19 октября».

Музыка возникала как эхо после чтения стихов. Или как предчувствие поэтических строк.

Петься должны были только тексты народных песен, записанные поэтом (единственное стихотворение, которое потом будет положено на музыку, — это «Бесы»). Звучание оркестра должно было объединить читаемые стихи и пение.

Определились исполнители. Чтец — мужской голос — голос поэта, его чувств и раздумий, его надежд, сомнений, страданий. Певница — женский голос — голос русской песни, лирической души народа. Хор — голос автора и глас народа.

...Репетиции вокально-поэтической симфонии «Пушкин» вел дирижер Юрий Темирканов с оркестром Кировского театра. На роль Чтеца был приглашен Олег Басилашвили. Песни на народные тексты разучивала Евгения Гороховская. Хоровые эпизоды были поручены Академической капелле имени Глинки под руководством Владислава Чернушенко.

Премьера симфонии состоялась 26 июня 1978 года в Большом концертном зале «Октябрьский» и стала одним из самых заметных событий ленинградского фестиваля «Белые ночи».

В вокально-поэтической симфонии были все зёрна будущего балета «Пушкин». Шесть ее частей — «Михайловское», «Мчатся тучи», «Петербург», «Пугачевщина», «Бесы» и «Завещание» — станут главными **опорами балета**, хотя и стихотворная, и музыкальная композиции претерпят существенные изменения и будут значительно расширены. Перейдут в балет и Чтец, и Певница, и хор.

Сохранятся в нем и оригинальнейшие композиторские находки, реализованные в вокально-поэтической симфонии. Например, оркестровые: солирующие арфы — музыкальный символ «лиры Поэта», в сочетании с лиричнейшей мелодией скрипок; жестокий резкий залп всего оркестра с пистолетным выстрелом — отзвук смертельной для Пушкина дуэли на Черной речке; блистательно-зловещая холодная танцевальная тема светского Петербурга и внезапно возникающий тревожный «ветер» струнных, который поднимается в оркестре... Перейдут в балет и русские песни на тексты, записанные поэтом; если не знать, что они сочинены композитором в последней четверти XX века, их можно было бы принять за подлинные народные плачи, долетевшие до нас из пушкинских времен (неслучайно композитор смог выделить их в отдельный цикл «Русские песни», который исполняется самостоятельно на концертной эстраде).

Вокально-поэтическая симфония «Пушкин», по мнению В. Фомина, не может быть названа «эскизом, подобно вокально-симфоническим фрескам о Петре...» Это сочинение «имеет самостоятельную линию драматургического развития, а кроме того, несет функции сугубо концертного опуса, а вовсе не некоего предварительного политеатрального варианта будущего спектакля».

В балете воплотилась великолепная идея: он как бы спрессован, впаян в мгновения между двумя выстрелами. В эти мгновения и вспыхнет «вольтова дуга» хореографических образов и танцевальных метафор, поддержанная всей мощью пушкинских стихов, русских песен, могучего хора, оркестра.

И в этот краткий миг перед нами пройдет жизнь Поэта, его любовь и вдохновение, его страсть и отчаяние, его борьба и гибель.

Балет будет трагическим и исповедальным. Но в нем возникнут и светлые сцены: лицейской юности, поэтических озарений, упоения любимой...

Так следом за Поэтом войдет в балет его Муза, его Любовь (Натали), его рок (Николай I), его смерть (Дантес). Ворвется мятежный народ. И закружатся вокруг в пестром хороводе друзья (декабристы) и враги (бесы).

И все стянет воедино сквозной образ балета — фантастический бал, бал жизни и любви, в котором вдруг начнут верховодить бесы, и тогда прекрасный белый зал превратится в снежную пустыню, вихрь танца — в смертоносную выюгу, а музыка оборвется последним выстрелом...

27 июня 1979 года в Ленинградском академическом театре оперы и балета имени Кирова состоялась премьера вокально-хореографической симфонии «Пушкин. Размышления о поэте». Всего за несколько дней до этого торжественно отмечалось 180-летие со дня рождения великого поэта.

Необычность и новаторство спектакля породили свою «пушкиниану».

В специально изданном к премьере буклете творцы «Пушкина» разъяснили свои замыслы и цели.

После премьеры сразу же появилось много откликов, за которыми последовали аналитические статьи.

В дальнейший рассказ о балете «Пушкин» автор решил включить своеобразный хор голосов: героя спектакля — Поэта (строки Пушкина), создателей этого оригинальнейшего синтетического представления, а также критиков и музыковедов. Все приводимые высказывания взяты из опубликованных рецензий и статей М. Аникушина, Б. Тищенко, Т. Исмагуловой, Н. Шереметьевской, С. Катановой<sup>1</sup>.

Итак, 27 июня 1979 года.

*М. Аникушин:* Меня пригласили на премьеру «Пушкина» в Кировский театр. Признаться, я шел не только с волнением, но и опаской. В этом театре ставятся оперы и балеты на пушкинские сюжеты... И вот теперь в «полете русской

<sup>1</sup> См.: Известия, 1979, 20 ноября; Советская музыка, 1979, № 10; Театр, 1980, № 1; Музыкальная жизнь, 1980, № 4; Андрей Петров: Сб. статей. Л., 1981.



«Пушкин». Пушкин — Раиф Багуддинов,  
Наталья Николаевна — Ирина Козырева



«Пушкин». Стена бата

Терпсихоры» — сам Пушкин! Пушкин затапцевал в балете, «летит как пух от уст Эола» — да возможно ли такое?

Так, перед тем как взвился занавес, думал я, читая имена тех, кто делал этот необычный спектакль: композитора Андрея Петрова, постановщиков Натальи Касаткиной и Владимира Василёва, дирижера Юрия Темирканова, хормейстера Александра Мурина, художника Иосифа Сумбаташвили...

*Б. Тищенко:* Спектакль, возможно, не безупречен с точки зрения науки, как, впрочем, и с точки зрения наших представлений о личности Пушкина. Трудно вообразить себе Пушкина, хватающегося за голову, вращающегося вокруг себя на одной ноге, жестами объясняющегося в любви Наталье Николаевне.

На первый взгляд кажется стандартно-театральным любовной треугольник Пушкин — Наталья Николаевна — Дантес. Но реальное оправдание — условности жанра. Ведь некогда невообразим был поющий Онегин, не говоря об «обуженном» переосмыслении поэмы Пушкина в опере Чайковского.

*А. Петров:* **Каким должен быть музыкальный спектакль о Пушкине, чтобы отразить гордый, мятущийся, страстный дух поэта?..** Главным, что повсюду спектакль, все же будет танец, потому что, как нам казалось, именно пластика, богатейшие возможности классического и современного танца позволяют в условной поэтической форме передать титанические искания и трагические борения духа поэта, «невольника чести», а не пересказывать конкретные и всем нам столь памятные... события, превратившие день 10 февраля в день всенародной печали.

*Т. Исмагулова:* Интересно, что в увертюре в тягучий мелос конца XIX века, напоминающий зловещие темы «Пиковой дамы» или фантазии Мусоргского, вплетаются легкие пассажи, подобные звукам клавесина, любимого инструмента века XVIII. Из сочетания разновременных музыкальных пластов неожиданно выкристаллизовывается ощущение именно пушкинского времени...

Низкая, тянущаяся, «темная» мелодия, которой начинается спектакль, «расшивается» тихими и нежными узорами арф. Сама эта мелодия, как старинная потемневшая медь, на которой Отец чеканит великие слова:

Люблю тебя, Петра творенье...

А когда прозвучит:

И светла адмиралтейская игла...

словно просветлеет и сама музыка. Как если бы наступил рассвет. Увы, недолгий рассвет, который сейчас омрачат визгливые, скрежещущие сполохи и превратит в кромешную ночь выстрел...

*Н. Шереметьевская:* Сцену опоясывает белое полотнище горизонта, от него идет невысокий станок. Перед ним — три вращающихся просвечивающих цилиндра, испещренных белыми мазками...

На первом плане сцены, словно в морозном тумане, — двое, лицом к лицу. Мгновение — и они разойдутся...

Выстрел. Пушкин начинает падать... Хореографический образ здесь необычайно выразителен. Вглядываясь в это медленное падение, невольно начинаешь ощущать, что тело танцора как бы «запело» — так пластичны, так музыкальны его движения.

Одиноким женским голосом заплакал над смертельно раненым Поэтом. «Долина долинушка» — скорбная песня осиротевшей России слилась с оркестровым реквиемом.

Но вот на смену плачу идет бесовское уханье.

Мчатся тучи, вьются тучи;  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий;  
Мутно небо, ночь мутна...

Пушкинские «Бесы» помечены 1830-м годом. Они — словно пророческий автоэпиграф к самым мучительным дням последних лет жизни Поэта, когда царь, светская чернь, клеветники и пасквилянты объединились в травле Пушкина.

...Гремят на зимней дороге бубенцы. Мрачными предчувствиями полон этот путь, бесовскими шепотами и шорохами.

Бесконечны, безобразны,  
В мутной месяца игре  
Закружились бесы разны,  
Будто листья в ноябре.

Метель похожа на могильный саван, с которым кружат бесы вокруг Поэта. Они будут возвращаться снова и снова, и их «пляска смерти» будет становиться все более мертвящей и безжалостной.

*Б. Тищенко:* Хоровод бесов в спектакле... это, условно говоря, главная партия симфонии. Двухдольная хореическая система «бесов» прямо происходит из жуткой музыки одноименного стихотворения Пушкина. Призраки мечутся здесь и там. Они и в дорожной мгле, и на балу, и, конечно, в душе Поэта... В музыке — то равномерный бег восьмых и шестнадцатых у струнных, то неожиданные вопли

деревя, то какие-то пiski, шорохи, свисты в хоре («жизни мышья беготня...»).

Другой главенствующий образ симфонии — это монологи Пушкина, тема его любви, красоты и гармонии его внутреннего мира. Красиво, чуть торжественно, чуть печально звучат октавы арфа, челесты и чембало на фоне тянущегося аккорда струнных. Бесконечно развивающаяся мелодия, прихотливые, иногда острые ее изгибы, раскованная ритмика, и сложность, и простота в едином — так слышит композитор пушкинскую лирику.

Тонкий, летящий силуэт Поэта в спектакле чем-то напоминал облик импровизатора в пушкинских «Египетских ночах»: «Он был высокого роста — худощав и казался лет тридцати. Черты смуглого его лица были выразительны: бледный высокий лоб, осененный черными клоками волос...» А сама импровизация? Пушкин написал о ней: «Он дал знак музыкантам играть... Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукою черные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое каплями пота... и вдруг шагнул вперед, сложил крестом руки на грудь...» Не предвестье ли это хореографического образа Поэта?

Свет любви озаряет танцевальные диалоги Поэта с Натали. А в его хореомонологиях — и гордость, и надежда, и отчаяние, и жажда мести, и сама месть.

1 января 1834 года Пушкин записал в дневнике: «Третьего дня я пожалован в камер-юнкеры (что довольно неприлично моим летам). Но двору хотелось, чтобы Наталья Николаевна танцевала в Аничкове».

И вот Натали танцует. Танцует чисто, но упоенно, благодарно принимая восторг и поклонение. Танцует с Дантесом. Танцует с царем.

Один бал спешит за другим. Как они обманчиво красивы, кавалеры этого нескончаемого бала, и как мгновенно они оборачиваются бесами, гонителями Поэта! И как пронзительно точно передает в эти мгновения музыка стихи Поэта!

...Мчатся бесы рой за роем  
В беспредельной вышине,  
Визгом жалобным и воем  
Надрывая сердце мне...

В спектакле словно совместились снежное поле под голыми черными деревьями вблизи Черной речки (здесь пуля настигла Поэта) и дворцовый паркет в великолепном зале, где длится и длится придворный бал. Ледяной блеск изысканного котильона, холодное вальсирование белых мундиров, музыка торжест-

венная и зловещая, очаровывающая и полная какого-то нескрываемого коварства. И за всем этим — заговор против Поэта и самой Поэзии. Что ж удивляться, что в музыке «бальных хореомонологов» Поэта почти физически ощущаешь бремя его страданий.

Искусно вплетены в «белизну» картин травли Поэта «цветные» красочные видения прошлого.

Юность... «Вакхическая песня». Она звучит как гимн лицейскому братству, как прославление молодости. В праздничном ликовании «Вакхической песни» слышится эхо старых русских студенческих гимнов. В золотистом колорите этой сцены есть что-то от любимой пушкинской поры — осени. И Муза Поэта здесь вместе с ним в полете юного счастья...

И совсем другое виденье. Сквозь музыку бала все явственней сухой треск барабанов. И какой-то посвист, то ли пуль, то ли шпицрутенов. Укор царю и бесам: встают призраки пяти повешенных декабристов, духовных собратьев Поэта, его друзей.

Я слышал братский их обет,  
Великодушную присягу  
И самовластную бестрепетный ответ...

Звон погребального колокола вторгается в музыку бала, и Поэт и царь застывают друг против друга, словно на дуэли, словно они уже вышли к барьеру...

Почему зрелого мудрого Пушкина так неудержимо влекла к себе фигура мятежного Емельяна Пугачева?

Красно-багровая богатырская вольница пугачевщины сметает белую вакханалию бесов. Хор «По Уралу гулял Емельян Пугач» взрывает течение спектакля. Неборимая стихия народного возмущения выплескивается музыкой столь же грозной и кипящей, своеобразной «Камаринской» молодецкого бунта. Музыка возмездия за страдания народа и Поэта (они как бы едины в этой сцене) кажется гулом самой вздыбленной земли.

*Б. Тищенко:* Это, пожалуй, скерцо-кульминация симфонии. Яростные ритмы, бушующий оркестр, страшные своей простотой и пробивной силой попевки, звенящие, цокающие, топающие ударные, буйная фантазия хореографов — от пляса до «вывихов» всего тела, — все это создает образ стихийной, неуправляемой силы.

*Н. Шереметьевская:* Весь этот эпизод производит впечатление медленно разгорающегося пожара... И. Сумбаташвили нашел образное решение костюмов: при каждом взмахе рук танцоров взмывают вверх длинные подцветенные красным рукава, словно языки пламени...

Кульминационный момент... передается напряженным ритмом ударных и отлично поставленной вокально-танце-

вальной сценой: на реплики-вызовы Пугачева откликаются различные группы народа. Он увлекает их в лихую конную атаку, как бы разнося по приуральским степям пламя восстания... И на самом высоком взлете духа Пугачева будет сражен — так же, как это случится и с Поэтом.

Да, Поэту осталось так мало до выстрела убийцы — всего несколько минут.

Заплакал опять, запричитал женский голос: «Бежит речушка слезовая, по ней струюшка кровавая»...

Но в печальнейшей адажио Поэт еще ощутит прелесть былой любви и счастья, и Натали склонится перед ним скорбно и моляще — моля о прощении и прощаясь. И Муза осенит Поэта в прощальном полете.



Но вызов брошен. Перчатка поднята. Осталось всего лишь несколько мгновений до выстрела, да падения будто подстреленного на лету Поэта, падения в пятно света на сцене, словно в февральский снег на поляне у Черной речки...

В эпилоге Натали и Муза — Любовь и Поэзия — вновь вернут Поэта в возвышенный и осиянный теплам светом, как сама музыка, танец, вернут, как в бессмертие, будто напомнят пушкинские строки:

...Собирайтесь иногда читать мой свиток верный,  
И, долго слушая, скажите: это он;  
Вот речь его. А я, забыв могильный сон,  
Взойду невидимо, и сяду между вами,  
И сам заслушаюсь...

**Б. Тищенко:** Недаром после спектакля овация длилась минут тридцать-сорок. Это был еще один, незапланированный акт спектакля. Это выражали свое мнение те, кто вместе со всей Россией остался у дома неумершего поэта. Это было признание правоты лучшего пушкиноведения: сопричастности творца творцу.

Успех спектакля, его истинная, объективная ценность заключаются, видимо, не только или не столько в совершенстве материала, в соответствии его высшим законам искусства, сколько в силе выражения любви, ненависти и сострадания...

Спектакль... событие, продолжающее дело великого поэта...

*С. Кафонова:* Романтическая стихия музыки при передаче чувств любви и подвига всегда была близка Петрову. Ныне ярче проявилась в ней трагическая струя. Что же касается лирики, то она стала тоньше, задушевнее; в ней выкристаллизовалось целомудренное поэтически-одухотворенное начало.

*М. Аникушин:* Да, это тот Пушкин, о котором говорил Александр Блок: «...веселое имя: Пушкин... легкое имя: Пушкин. Пушкин так легко и весело умел нести свое творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта — не легкая и не веселая: она трагическая». И спектакль донес не только личную драму поэта, он пронизан духом пушкинской поэзии.

*Н. Шереметьевская:* Для нас, современных людей, представление об облике Пушкина складывалось под впечатлением его живописных и скульптурных портретов. Я уверена, что для видевших ленинградский спектакль Пушкин станет неотделим от музыкально-пластического образа Поэта.

Высоко отозвались критики о работе постановщиков Н. Касаткиной и В. Василёва, музыкального руководителя Ю. Темирянкова, хормейстера А. Мурина, художника И. Сумбаташвили. Самых лестных эпитетов удостоилось мастерство Е. Гороховской (Певица), И. Колпаковой и Н. Большаковой (Натали), Р. Багаутдинова и В. Гуляева (Поэт). Исполнители ролей Музы, Дантеса, Николая I вызвали более разноречивые оценки. Отмечалось и иллюстративное решение некоторых эпизодов вокально-хореографической симфонии.

Через несколько лет Н. Касаткина и В. Василёв поставили «Пушкина» в новой редакции в руководимом ими Московском театре балета. Впрочем, режиссеры снова подтвердили, что «стремились сделать спектакль-раздумье о великом поэте, его творениях, его судьбе в формах симфонической музыки и симфонической хореографии, то есть в формах художественных и философских обобщений».

В либретто были внесены значительные изменения. В спектакле появился наш современник, выходящий из зрительного зала, — «юноша, читающий книгу», подобный персонажу из пушкинского «Странника»:

Я встретил юношу, читающего книгу.  
Он тихо поднял взор — и спросил меня,  
О чем, бродя один, так горько плачу я?

Он, этот юноша, вместе с Поэтом как бы проживал заново последние годы жизни Поэта.

После ленинградской премьеры один из зрителей сказал: «Воздвигнут рукотворный памятник Пушкину. Надолго ли? Балет так недолговечен... Это не стихи...»

Сомнения оказались напрасными. Вокально-хореографическая симфония «Пушкин» живет и в Кировском театре, и в других театрах, и на концертной эстраде.

## **«Моя революция».** **«Маяковский начинается»**

У Андрея Петрова бывает настроенное, которое можно было бы назвать послепремьерным. Еще неделю назад, еще в самый канун премьеры казалось, что она что-то непременно изменит или даже перевернет в привычном течении жизни. Но наступает утро после премьеры, и видишь, что все осталось как было. А через несколько дней подступает знакомое, не дающее покоя чувство: а что дальше?

После успеха «Пушкина» композитор решил написать скрипичный концерт для Бориса Гутникова. Этого замечательного музыканта он очень любил, хотя, быть может, немного робел перед его человеческой прямоотой и строгостью. Скрипичный концерт — это было давнее обещание.

Когда-то, в 60-е годы, композитор дал скрипачу свою скрипичную рапсодию. Борис Гутников сыграл ее и записал на радио. С тех пор, встречаясь, они говорили друг другу: «Хорошо бы сделать что-нибудь еще...»

Приближалось пятидесятилетие Андрея Петрова. Дату эту решено было отметить авторским концертом. Но в таком концерте принято исполнять что-то новое, а ничего нового у композитора не было. И тогда он подумал: а не заплатить ли свой старый творческий долг Борису Гутникову?

Гутников немедленно откликнулся: только поскорее...

Поскорее не вышло: композитора опять отвлекли бесконечные поездки и неумолимое кино. Наконец летом 1980 года он вновь укрылся в Репино.

Гутников наезжал туда каждые пять дней, придирчиво редактировал сольную партию скрипки.

Сочинение «чистой» музыки (не для театра и не для кино!) успокаивало и приятно волновало Андрея Петрова. Вплотную подступивший рубеж пятидесятилетия уже не казался таким роковым. Даже свой день рождения — 2 сентября 1980 года — композитор начал с того, что несколько часов просидел за партитурой скрипичного концерта...

27 октября 1980 года Концерт для скрипки с оркестром был сыгран Борисом Гутниковым и симфоническим оркестром филармонии под управлением Александра Лазарева в Большом зале Ленинградской филармонии. В концерте было три части, исполнявшиеся без перерыва. В первой части шел взволнованный диалог скрипки и оркестра, нашего современника и бурного времени. Вторую часть назвали «арией надежды», надежды, которая жива даже в самые трагические дни. Третья часть — самая протяженная по времени — воспела победу света, весны, жизни.

В тот вечер в филармонии композитор Вениамин Баснер (а он, как известно, начинал как скрипач) признался, что слушал этот скрипичный концерт не без ревности и пристрастия. Он говорил, что его покорила мелодичность этой музыки, ясность авторской мысли, романтический лиризм, драматизм исповеди лирического героя. К тому же, добавил Баснер, это очень «скрипичное» сочинение: оно дает солисту изумительные возможности насладиться самому и доставить наслаждение публике блеском скрипичной игры.

Но скрипичный концерт был интерлюдией между «Пушкиным» и новой, неведомой еще работой.

Однажды Юрий Темирканов заговорил о том, что вскоре предстоит праздновать двухсотлетие Кировского театра. Хорошо бы подумать о юбилейном спектакле, который встал бы в один ряд с «Петром» и «Пушкиным».

И сам композитор воспринимал оба этих спектакля как первые две части единой музыкальной трилогии о великих людях России, которые олицетворяют собой целые эпохи в истории Отечества: Петр — начало XVIII века, Пушкин — начало XIX... Теперь XX век стучался в трилогию. Век неслыханных революций и мировых войн... Кто же достоин стать героем оперы, в которой зазвучал бы голос начала XX века? И какой должна быть сама эта опера?

Те же проклятые вопросы, с которых начиналась работа над каждым новым произведением для театра.

На досуге композитор перечитал том переписки Александра Блока с женой Любовью Дмитриевной. Мелькнула мысль: не сделать ли оперу для двух главных исполнителей? Двое — на авансцене, а за ними, в глубине сцены, — картины великих событий, свидетелем которых был Блок: революции 1905 года, первой мировой войны, Февральской и Октябрьской революций...

После долгих поисков Петров нашел либреттиста: на зов композитора охотно откликнулся Марк Розовский. Но через месяц Розовский вернул том переписки Блока с женой, сказав, что если из этого и выйдет опера, то только камерная и трагически-печальная. Для торжественного юбилея Кировского теат-

ра она навряд ли подойдет. Да и венцом трилогии тоже не станет.

Мельком Розовский упомянул, что им написана пьеса о молодом Маяковском «Высокий» (так называли поэта агенты царской охранки).

Композитор насторожился: нельзя ли прочесть пьесу?

Не все в пьесе пришлось ему по вкусу. Но три неожиданных выхода в прошлое — встречи Маяковского «через горы времени» с Гамлетом, Раскольниковым, Дон-Кихотом — понравились и решили дело. Темирканов, узнав об этом замысле, решительно одобрил его.

На столе в кабинете Петрова выросла кipa книг о Маяковском: тома самого поэта, воспоминания его современников. Выразительный «портрет» двадцатилетнего Маяковского оставил Борис Пастернак: «Передо мной сидел красивый, мрачного вида юноша с басом протодиакона и кулаком боксера, неистощимо, убийственно остроумный, нечто среднее между мифическим героем Александра Грина и испанским тореадором... Природные внешние данные молодой человек чудесно дополнял художественным беспорядком, который он напускал на себя, грубоватой и небрежной громоздкостью души и фигуры и бунтарскими чертами богемы, в которые он с таким вкусом драпировался и играл».

Чем не ключ к сценическому облику вполне оперного героя?

Пастернак подсказал и лирический ключ оперы: «Я очень любил раннюю лирику Маяковского. На фоне тогдашнего паясничанья ее серьезность, тяжелая, грозная, жалующаяся, была так необычна».

Музыка писалась нелегко. И дело было не только в том, что опять отвлекало кино: как раз в это время композитор был занят фильмом Рязанова «Вокзал для двоих». Опера вновь была «ездой в незнаемое». Она виделась постановочно небывало эффектной, броско, даже кричаще живописной, откровенно эксцентрической, быть может, в чем-то буффонадной. Но вместе с тем и открыто лирической.

Уже в разговорах с будущими постановщиками Касаткиной и Василёвым замелькало слово «феерия». В беседе с автором этой книги Петров как-то обронил: «Я понимаю, что новая опера навряд ли заставит кого-нибудь заплакать, как „Травиата“. Но это непременно должно быть увлекательное зрелище».

Композитор завершал партитуру. А названия еще не было. «Облако в штанах»? «Тринадцатый апостол»? Или просто «Маяковский»?

Впервые Касаткиной и Василёву предстояло поставить спектакль, в котором будет такое взаимопроникновение оперы и балета, такое слияние оперных арий и «уличной» декламации, ораторской патетики и интимной лирики, революционной

романтики и беспощадного гротеска, вневременной фантастики и бытовой городской реальности. В массовые народные сцены придется задействовать почти весь хор и значительную часть кордебалета. С массовыми сценами будут монтироваться «крупные планы» — Поэт, его Любимая, его друзья, монологи, споры, объяснения, диалоги о войне, мире, революции, о добре, зле, насилии, свободе и справедливости, о человеке, самооценности его жизни и достоинства, нравственном долге перед людьми, народом, революцией. В этих «крупных планах» должна проявиться духовная, нравственная, гуманистическая позиция Поэта.

Итак, «сплав» оперных арий, ансамблей и развернутых хореографических эпизодов, народных сцен в духе Мусоргского и футуристических эскапад, декадентских «поззоконцертов», философских споров, трибунной лозунговости... И все это делалось в Кировском театре, который еще совсем недавно слыл «цитаделью академизма».

Опера не складывалась, да и не могла сложиться, в сюжетно-цельное, связанное биографическое музыкальное повествование о Поэте. Скорее, она строилась как последовательность музыкальных картин о творчестве Поэта, его видении истории, времени, революции, своего места в калейдоскопе событий начала нашего века. Поэт свободно перемещался в театральном времени, хотя внешне хронологический принцип сохранялся.

Над постановщиками с самого начала довлел императив зрелищности. Сильнее остальных ощущал это художник Игорь Иванов. Впрочем, рядом был другой хороший художник — Маяковский. Он словно говорил: не бойтесь плакатных метафор, броских гипербола, яростно-обнаженных в своих цветовых контрастах символов, индустриально-простых сценических конструкций. Иванова вдохновляла размашистая и дерзкая рука Маяковского-художника, известная нам по «Окнам РОСТА». И решение было найдено: на сцене космос сомкнулся с землей. «Фокусом» сценической конструкции стало Всевидящее око, обращенное в зал: око Истории, око Времени, око Поэтической души.

Перед премьерой был выпущен буклет в виде плаката первых послереволюционных лет, а в нем напечатаны краткие манифесты создателей спектакля. Буквально за несколько дней до первого представления спектакль наконец-то получил название «Маяковский начинается».

В буклете-плакате композитор так разъяснил свой замысел: «Владимир Маяковский пришел в оперу. Привычные для нас слова „певец революции“ обретают конкретный смысл... Мы знаем Маяковского — мастера слова. Маяковского-художника. Меньше известны нам его музыкальные пристрастия. А он любил музыку, любил петь сам оперные арии, романсы, русские

народные, студенческие и революционные песни. Когда молодой Маяковский пел, бас его перекрывал все другие голоса. Однажды он обронил слова: „Где б ни умер, умру поя...“ Так почему же в наши дни театр не может стать домом поющего поэта, решившего на этот раз в современной музыкальной форме вновь рассказать „о времени и о себе“?

Столь гигантская фигура, как Маяковский, не вмещалась в рамки традиционной оперы, диктовала нам необходимость расширения жанровых границ спектакля... Иногда я пользовался „музыкальными подсказками“ самого поэта: в поэмах Маяковского немало строк из революционных песен, встречаются нотные строчки – военные сигналы, молитвы, обрывки мелодий модных тогда танцев... И всегда я слышал самого Маяковского, который по-прежнему обращается к нам, потомкам, „во весь голос“».

Впервые «Маяковский» шел на сцене Кировского театра 13 апреля 1983 года. Великий поэт шагнул в оперу в тот год, когда праздновалось 90-летие со дня его рождения.

...Черные космические бездны вдруг осветил яркий свет. На небосклоне заиграли мириады звезд. В мир вошел Поэт...

За этим прологом сразу следовала картина «Тысяча девятьсот пятый». 9 января... Медленное шествие народа к Зимнему дворцу. Пронзительно звучит мольба к царю-батюшке помочь и защитить. Снуют туда и сюда среди нищей толпы шики в черных котелках. Никто не внемлет предостережениям: «Не надейтесь на царя! Свободу добывают только борьбой!» В музыке слышится эхо революционной песни «Слушай»... Строй солдат, как серая каменная стена, встал на пути народного шествия. Вслед за звуком воинской трубы сейчас загремят выстрелы. И впервые слезную мольбу перекроет призыв к восстанию.

*Из автобиографии Маяковского «Я сам»:* «Перечел все новейшее. Символисты – Белый, Бальмонт. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо. Темы, образы не моей жизни... Что я могу противопоставить навалившейся на меня эстетике старья?.. Пафос социалиста, знающего неизбежность крушения старья...»

Картина «Кафе поэтов» — живописное прибежище этого самого «поэтического старья» с неусыпно и зорко стоящим на страже безмерно раздувшимся Главным вышибалой (трое актеров под одним мундиром). Едва Поэт с друзьями приблизился к входу в Кафе поэтов, как Вышибала с огромной бородой охотнорядца и черносотенца преградил им путь. Слишком уж непохож Поэт на томных сочинителей, которые будут развлекать публику своими «поэзами» об «ананасах в шампанском» и «фиолетовых концертах».

Элегию Фаворита об «озерзамке беломраморном» и вальс «Ананасы в шампанском» отличали изысканно-сладостная, изломанная мелодика и ритмика, в которых чувствовался привкус тонкой пародии, а вот от предсказаний декадентствующего Пророка повеяло вдруг подлинной тягучей и жаркой музыкой Востока... В финале этой сцены Поэт ворвался в мирок «болоночьих лириков», чтобы бросить им в лицо: «Долой вашу поэзию! Долой вашу любовь, вашу религию! Долой ваш строй!»

В опере друзьями Поэта были не только его современники. Один из них являлся ему в облике шекспировского принца Гамлета. И музыка в этой картине окрашивалась в старинные клавишинные тона. На вечный вопрос Гамлета «Быть или не быть?» Поэт ответил ему: «Быть! Быть, только новому!»». И, словно рожденная этими словами, зазвучала в музыке песня рабочей борьбы «На баррикады».

Насмешливой дерзостью, балаганной задиристостью, искрометным озорством подготовила музыка непривычную для академического театра картину «Пощечина общественному вкусу». Друзья Поэта — футуристы устраивали не только на сцене, но и на мостках, перекинутых через «оркестровую яму» в зрительный зал, почти мюзик-холльное представление. Издевательства над «застойным миром» Кафе поэтов сменялись громким утверждением: «Только мы — лицо нашего времени!». Вызывающие обличения Поэта в желтой кофте сопровождались рискованной актерской игрой и трюками. И музыка смеялась, кувыркалась в переполохе ударных и духовых, весело хулиганила вместе с актерами. И вдруг в последнюю минуту к Поэту возвращались серьезность и стремление стать глашатаем будущего.

Второй друг Поэта являлся ему в облике Родиона Раскольникова — героя романа Достоевского «Преступление и наказание». За Раскольниковым, как тень, медленно двигалась Соня Мармеладова с тихой и жалостливой песней под шарманочный аккомпанемент — кольцовским «Хуторком». А в нервном монологе Раскольникова возникала переключка с Германом из «Пиковой дамы» Чайковского.

— Свобода и власть, главное — власть над всей дрожащей тварью! — восклицал Раскольников.

— Право убить?! — изумленно переспрашивал Поэт.

— Убить, чтобы скорее узнать мне: я — тварь или я — человек...

— Нет! — отвечал ему Поэт, — мельчайшая пылинка живого ценнее всего, что я сделаю и сделал.

Диалог Поэта и Раскольникова по напряженности музыкального драматизма стал одной из вершин оперы «Маяковский начинается».



«Маяковский начинается». «Пощечина общественному вкусу»

*Из автобиографии Маяковского «Я сам»:* «Вплотную встал военный ужас. Война отвратительна. Тыл еще отвратительней...»

Жестким военным маршем открылась картина «Тысяча девятьсот четырнадцатый». В многоголосие этой картины вплелись клики лжепатриотов, крики и стоны раненых, гневные призывы противников войны прекратить человеческую бойню.

Но это была опера и о любви Поэта. О Любимой ему напоминали и Офелия, и Соня Мармеладова, и Дульцинея.

Первой «великой песней» в жизни Маяковского стала «Марсельеза», которую пел его отец. Первой «великой книгой» — «Дон-Кихот» Сервантеса.

*Из автобиографии Маяковского «Я сам»:* «„Дон-Кихот“. Вот это книга! Сделал деревянный меч и латы, разил окружающее».

Дон-Кихот — рыцарь бескорыстного добра, которому поклонялся Маяковский.

Третий друг Поэта принимал облик Дон-Кихота: в опере он появлялся с верным Санчо Пансой и Дульцинеей. Испанская тема в отечественной музыке, имеющая славную и старую традицию, обогатилась сценой с Дон-Кихотом в «Маяковском».

Из автобиографии Маяковского «Я сам»: «Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня... не было. Моя революция. Пошел в Смольный. Работал все, что приходилось...»

Музыкальным «ядром» спектакля стала партия Поэта, его монологи. В трех основных монологах отразились лирические, героические, сатирические интонации поэзии Маяковского. Первый монолог «Что мне делать» — страстное обращение к потомкам.



Второй — «Послушайте, ведь если звезды зажигают» — развернутая лирическая исповедь Поэта. Третий монолог «Где глаз людей обрывается куцый» — предсказание революции, ее неизбежной победы.

В сложной партии Поэта, в которой помимо вокала были еще и ораторские возгласы, и декламация, отлично показал себя Владимир Морозов. Он поразил и внешним сходством с Маяковским. Интересно сыграл эту роль и второй исполнитель, Григорий Карасев.

Итак, осуществилась мечта композитора создать музыкальную трилогию — «историю России» в судьбах крупных личнос-

тей в переломные моменты времени. И это была его пятая работа, воплощенная на сцене одного театра! И какого театра! Да еще в юбилейный для Кировского театра год празднования его двухсотлетия.

Вскоре эта опера-феерия была показана в Москве.

Завершающий спектакль трилогии вызвал наибольшие споры. Его сторонники преобладали. Уже в шестом номере журнала «Театр» за 1983 год, целиком посвященном двухсотлетию Кировского театра, появился такой отклик: в опере-феерии «Маяковский начинается» А. Петрова «яркая публицистическая форма спектакля рождается на стыке поэтического театра, театральной фантазии, революционного массового действия и развитых оперных сольных и хоровых номеров. Мелодический дар композитора помог рельефно запечатлеть в музыке пламенные строки поэта „о времени и о себе“». В самых положительных тонах упомянули о премьере «Маяковского» в специальных номерах, также посвященных юбилею Кировского театра, и журналы «Музыкальная жизнь» и «Театральная жизнь».

Высокую оценку «Маяковскому» дали Е. Бонч-Осмоловская, А. Дашичева, А. Утешев, Л. Корабельникова и другие<sup>1</sup>.

Не принявшие спектакль оказались в меньшинстве. Они призвали к спорам, но споров не последовало.

В 1984 году Кировский театр показал «Маяковского» в Чехословакии в рамках фестиваля «Пражская музыкальная весна». Отзывы прессы были поразительно единодушны. «Выдающаяся опера Петрова о Маяковском» — эти слова газета «Руде право» вынесла в подзаголовок, отмечая, что «Маяковский начинается» — «совершенно новый, необычайно впечатляющий сценический коллаж на тему Поэт и Время... Он приближает к нам Маяковского так конкретно и пластически, как это не делало прежде ни одно литературное или драматическое произведение». «Руде право» утверждала, что это «театр сегодняшнего и завтрашнего дня». Ей вторила другая газета «Свободное слово»: «„Маяковский“ доказал, что и в наши дни музыкальный театр обладает поистине неисчерпаемыми возможностями». Критики словно соревновались в употреблении самых превосходных эпитетов: «смелый творческий акт», «решительный разрыв со старыми оперными штампами», «захватывающее зрелище», «ярчайшее событие „Пражской весны“»...

А журнал «Сигнал», вспомнив, что все пять спектаклей Андрея Петрова увидели свет ramпы в Кировском театре, даже наградил его званием «Верди Кировского театра». Сам же театр и его труппа были названы великими, вновь доказавшими свою уникальность в мировом театральном искусстве.

<sup>1</sup> См.: Ленинградская правда, 1983, 1 июня; Правда, 1983, 13 июня; Советская культура, 1987, 3 июля; Советская музыка, 1983, № 12.

## **Мастер «правит бал»**

Появление романа «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова в журнале «Москва» в 1967 году произвело эффект разорвавшейся бомбы несмотря на то, что в журнальном варианте были сделаны многочисленные купюры.

Тогда же в сиреневых книжках «Москвы» прочел «Мастера и Маргариту» и Андрей Петров. Его поразили многозвучность и музыкальность строения романа.

Несколько раз на его страницы накатывает громокипящая, вселенская, бетховенская гроза. Она торжествует в московском небе, когда бьют несчастного Варенуху. Она грохочет над Ершалаимом в час мучительной смерти распятого на кресте Иешуа. «Шли майские грозы», когда Мастер встретил Маргариту. И, наконец, гроза сопровождала воинство Воланда, покидавшего вместе с Мастером и Маргаритой Москву.

В главах о последних днях земной жизни Иешуа стиль повествования пронизан величавым ритмом и торжественной интонацией библейской речи. Звукопись достигает здесь почти физически ощутимого эффекта.

...Стучат тяжелые сапоги римских воинов по мозаике колоннады, где укрылся пятый прокуратор Иудеи. «Слышно было, как ворковали голуби на площадке сада у балкона, да еще вода пела замысловатую приятную песню в фонтане».

...Издаലെка нарастает шум толпы, собравшейся поглазеть на казнь Иешуа. «Тревожные трубные сигналы, тяжкий хруст сотен ног, железное бряцание» доспехов римской пехоты — все смешалось воедино.

А картина казни Иешуа! В ней звук играет не меньшую роль, чем воссоздание зримых картин. Долгое умирание Иешуа «озвучено» ударами грома да тихой песней сошедшего с ума на столбе разбойника Гестаса — он «пел что-то про виноград». А потом — «дымное варево грозы, воды и огня...». «Музыка грозы» — одна из главных лейттем «Мастера и Маргариты». Другая лейттема варьируется в ритме вальса.

Перед тем как отправиться в свой фантазмагорический полет, Маргарита слушает вальс. И сам ее полет — тоже вальс, сначала «громовый, виртуозный», потом «вальс над садом ударил сильнее» и наконец «вслед ей полетел совершенно обезумевший вальс».

Нетрудно догадаться, что вальс играется и на «великом балу у Сатаны», потому что оркестром дирижирует «король вальсов» Иоганн Штраус.

О «партитуре» главы «Великий бал у Сатаны» Я. Платек писал: «Булгаков разворачивает фантастическую, но по-композиторски точно разработанную музыкальную феерию. Порой это выглядит литературным наброском для программной оркестровой пьесы, совмещающей в себе почти несоединимое».

И в самом деле, на балу соединились Штраус и Вьетан, полонез и обезьяний джаз, «Аллилуйя» и белые медведи, игравшие на гармониках и плясавшие «Камаринскую» на эстраде... Бал отмечен поистине оргией звуков, ревом труб и «взлетами» скрипок...

Булгаков в своем романе не раз заставляет вспомнить не только о «Фаусте» Гете, но и о «Фаусте» Гуно. Известно, что эта опера была среди его любимейших. Во внешнем облике Воланда в первом варианте романа было немало от оперного грима Мефистофеля.

Но в главе «Прощение и вечный приют» Воланд, утешая Мастера, вспоминает другого композитора: «...о, трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта?»

Волшебство музыки, «магия звука» то здесь, то там напоминают о себе в романе Булгакова. Многозначительно брошено, что у Маргариты был низкий голос. Дисгармония крика особенно ненавистна Мастеру. «Магия звука» может обернуться «магией беззвучия». «Слушай беззвучие, — говорит Маргарита Мастеру, — слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — тишиной».

Роман не только насыщен музыкой, но и построен «симфонически»: могучие его течения то сходятся, то вновь текут самостийно, взаимно влияя и проникая друг в друга. Понтий Пилат и Иешуа, Мастер и Маргарита, дьяволиада Воланда, пестрая круговерть литературной Москвы 20-х годов...

Да, роман ошеломил Андрея Петрова уже после первого прочтения. Но тогда ему даже в голову не пришло связать это с собственными творческими планами. Громада романа казалась неприступной еще и потому, что слишком уж не походило на произведение Булгакова на все, что публиковалось в те времена и что сам композитор читал из «текущей литературы».

Минуло семнадцать лет...

Как-то композитору позвонил известный балетмейстер и танцовщик Владимир Васильев. Он начинал работу над музыкальной картиной «Фауст» на киностудии «Ленфильм». Сценарий повествовал о знаменитой балерине, внезапно ощутившей бремя лет. Она, еще вчера непревзойденная «прима» (в фильме

ее сыграла и станцевала Екатерина Максимова), все острее ощущает соперничество молодых, все болезненнее переживает охлаждение к ней главного хореографа (в этой роли снялся сам Владимир Васильев). Героиня сценария мечтает о бенефисе, который бы достойно увенчал ее балетную карьеру, мечтает станцевать Маргариту в балете по роману Булгакова. Васильев заинтересовался: не возьмется ли Петров сочинить музыку к нескольким отобранным для балетных сцен фрагментам из «Мастера и Маргариты»? Каким же именно? Сцена Понтия Пилата и Иешуа, любовное адажио Мастера и Маргариты, бал у Воланда...

Петров принял предложение Васильева.

Вскоре Рязанов поделился с Петровым замыслом... экранизировать роман Булгакова. Разумеется, режиссер не сомневался, что его любимый композитор будет в этом ему вернейшим помощником.

Со времени журнальной публикации романа прошло уже много лет. Но у «Мастера и Маргариты» — особое «биополе», особая магнетическая сила воздействия на читателей, она не только не рассеивается во времени, а как бы накапливается, сгущается, обретает все большую духовную и эмоциональную энергию. Книга в чем-то беспредельна, у нее — свой убегающий горизонт.

Через семнадцать лет Петров перечитал — уже в отдельном издании и без купюр — «Мастера и Маргариту». Ему показалось, что он читает все это впервые. Теперь впечатление нельзя было назвать иначе, как глубочайшим потрясением. Роман завладел им безраздельно. Сочиняя музыку к балетным эпизодам в фильме «Фуэте», композитор почти постоянно ощущал тягостное чувство неудовлетворенности. А когда фрагменты музыки были уже записаны на «Ленфильме», он окончательно понял: не получилось. Извинился, попросил изъять то, что он сделал, из будущей картины и отказался от работы над фильмом. Танцевальные эпизоды, навеянные «Мастером и Маргаритой», в фильме «Фуэте» в результате шли под си-минорную Мессу Баха, но, увы, и такое решение выглядело не слишком убедительным.

А предстоял еще разговор с Рязановым. Рязанов сообщил: фильма не будет. Так решило Госкино. Как ни странно, композитор испытал двойное чувство: не только огорчения, но и радости. Радости от того, что получил свободу писать музыку «по прочтении Булгакова», уже не завися от диктатуры кинометража, в свободной форме симфонической фантазии.

Потом Андрей Петров скажет, что в тот год (1985), когда он начал работать над «Мастером и Маргаритой», он продолжал жить в нескольких «потоках времени». Как всегда, проходили заседания и авторские концерты, семинары горкома

КПСС и записи в тон-ателье киностудий, приемы в правлении Ленинградской организации Союза композиторов и посещения музыкальных театров и концертных залов.

Но вот он возвращался домой или вырывался в Репино, открывал книгу Булгакова, и все исчезало. «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого» выходил «прокуратор Иудеи Понтий Пилат».

Воображение разворачивало сцены из романа одну эффективнее другой, но в зримых образах. Что же касается музыкальных ассоциаций... Это не должно быть ни «музыкальными картинками», ни «симфоническим подстрочником».

В программе, отпечатанной перед премьерой симфонии «Мастер и Маргарита», Петров разъяснил: «В одном музыкальном или театральном произведении невозможно выразить все поразительное богатство булгаковских идей, образов, ситуаций. Но у каждого из нас есть свои, наиболее полюбившиеся эпизоды романа. Симфония-фантазия „Мастер и Маргарита“ рождалась как бы „по прочтении“ глав, наиболее сильно запечатлевшихся в моем сознании. Это — легенда о трагедии выбора Понтия Пилата, шемящая история любви Мастера и Маргариты, фантастический бал Воланда... Последние страницы партитуры написаны под впечатлением одной из финальных глав романа — „Прощение и вечный приют“».

«Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней, опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гишдроном, Хасмонецкий дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды...»

Не из этой ли тьмы, таящей в себе грозу, вырастает злоеющее рокотание контрабасов? Но вот вступают виолончели. Виолончели и контрабасы будто ведут мудрую сдержанно-напряженную беседу. Как Понтий Пилат и Иешуа. Но все настойчивее врываются в эту беседу голоса боли, отчаяния, гнева — всплески струнных, вскрики духовых и медных — резкие, жесткие звучания, которые, как ударами бичей, рассекаются ударными. Главная музыкальная тема этой части симфонии, сначала казавшаяся медлительной беседой, со вступлением скрипок словно начинает подниматься все выше и выше, будто и ей уготовано восхождение на Лысую гору, место казни Иешуа; какое-то время она еще дрожит над ревом и рывканьем медных — жесткой поступью легионов Рима, пока не будет сметена яростной бурей струнных... В скорбном пении трубы вновь промелькнет страдальческий образ бродячего философа,

павшего жертвой всеислия императорской власти и фанатизма ершалаимской толпы.

Второй раздел симфонии стал гимном любви Мастера и Маргариты.

«Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих!» «Она несла в руках отвратительные, тревожные желтые цветы... И эти цветы очень отчетливо выделялись на черном ее весеннем пальто». Быть может, эти желтые цветы в руках у Маргариты придали музыке тот нежно-золотистый звуковой колорит, который так пленяет в этом эпизоде. Чисто, возвышенно и солнечно льется прекрасная мелодия. «Песнь песней» Мастера и Маргариты ведут скрипки, гобой, и она витает в голубых небесных перезвонах.



«...Пусть меня повесят в тропическом саду на лиане, если на каком-нибудь балу когда-либо играл такой оркестр», — так кричит кот, предуведомляя о бале у Воланда. В шутку говоря, кот словно бы предвидел то роскошное пиршество оркестровых красок, которыми будет отмечен бал в симфонии-фантазии Петрова.

Он начинается тревожным гулом органа, доносящегося откуда-то из самых глубин, причудливыми завихрениями виолончелей и контрабасов. Что это — полет Маргариты? Съезд гостей на бал? Все отчетливей разбивается синкопами эта весело-лихорадочная музыка, врывается роскошный вальс, сквозь пиццикато взлетают и гаснут фанфары фантастического карнавала, где мастер (здесь уместно будет так назвать самого композитора) «правит бал». Алмазные звуки флейт рассыпаются по гобеленному фону виолончелей и контрабасов. И вот уже все вытеснил мрачный inferнальный вальс — не тот, полетный, чистый, который рождался в венском лесу или на берегах Дуная. Нет, в этом вальсе есть и космическая ирония Воланда, и кривая



После премьеры симфонии-фантазии «Мастер и Маргарита».  
С дирижером Павлом Коганом

усмешка Коровьева, и азарт членов МАССОЛИТа. Но есть в нем и великое чувство освобождения, которое испытала Маргарита, став королевой этого бала, есть ее ликование и торжество. Вальс, как девятый вал, поглощает всех и ошеломляет сплавом симфонических и джазовых звучаний.

Последний эпизод симфонии-фантазии. Тихо вступает орган. Музыка — словно небесный свет, свет печальный, прозрачный и холодный. Музыка — как лунная дорога, по которой уйдут, мирно споря друг с другом, Понтий Пилат и Иешуа. В конце мы еще услышим грозные отзвуки бурь, которые уже пронеслись. И снова контрабасы принесут последнее успокоение. А на фоне контрабасов зазвучит (в записи) эхо музыки Шуберта, и исчезнет в последних тихих аккордах органа и скрипок, истает в полнейшем беззвучии.

Впервые симфония-фантазия Андрея Петрова «Мастер и Маргарита» прозвучала в авторском концерте композитора 16 января 1986 года в Большом зале Ленинградской филармонии. Ее сыграл заслуженный коллектив республики симфонический оркестр филармонии под управлением Павла Когана.

Через несколько дней композитор Вениамин Баснер поделился своими впечатлениями с автором этих строк: «Не оши-

бусь, если скажу, что „Мастер и Маргарита“ — лучшее, что сделал Петров в симфоническом жанре. Когда я шел на вечер Петрова, я предвкушал праздник, прежде всего потому, что прочел в афише: „Мастер и Маргарита“. Не я один! В переполненном зале филармонии был весь цвет музыкального Ленинграда, многие любители музыки самых разных возрастов и профессий. Все ждали чего-то необычного.

Конечно, мы в Ленинграде знали, что Петров уже год пишет музыку „по прочтении Булгакова“. Да у кого из композиторов не возникал соблазн взяться за „Мастера и Маргариту“? Но я бы не решился. Петров решился. И музыка его такова, что, мне кажется, более точного „попадания“ в стиль Булгакова быть не могло. Все так спрессовано, сжато!

Зная Петрова, могу предположить: эта симфония — лишь „подступ“ к какому-то театральному спектаклю. Так у него было всегда. Вспомните, с чего начинались и „Петр“, и „Пушкин“...»

Не прошло и полугодя, как пророчество Баснера оправдалось: композитор и сам уже не отрицал, что работает с молодым талантливым ленинградским балетмейстером, художественным руководителем Ленинградского театра современного балета Борисом Эйфманом над хореографической фантазией «Мастер и Маргарита».

Симфоническая партитура Андрея Петрова стала основой будущего балета. Но хореографу было мало музыки. К тому же в симфонической фантазии не было отраженной в зеркале булгаковской сатиры Москвы. А балетмейстер решил вернуть и эту Москву в будущий спектакль. Но не в сатирико-бытовом воплощении, а в сюрреалистической стилистике дьяволиады Воланда и его свиты.

Работа над этим балетом совпала по времени с выходом на экраны «Покаяния» Тенгиза Абуладзе. Балетмейстер признался, что для него «Покаяние» стало одним из сильнейших впечатлений всей жизни. Несомненно, этим фильмом навеяны три картины хореографической фантазии «Мастер и Маргарита»: «Иностранец в Москве», «Марш энтузиастов» и «Ударить по пилатчине и тому богомазу».

В музыку симфонии-фантазии, сжатую, как стальная пружина, балетмейстер принялся вплавлять куски, дописанные композитором, либо найденные самим хореографом в других сочинениях Петрова.

Главным двигателем будущего балета становился Воланд.

Вспомним, что в «Сотворении мира» Петров уже создал незабываемого Дьявола. И вот снова, послушные его музыке, на сцену выходили библейские персонажи, но уже не только из Ветхого, но и Нового завета. И теперь они пришли для того, чтобы сыграть не «Божественную комедию», а «Божественную трагедию».

Булгаков предпослал первой главе «Мастера и Маргариты» эпиграф из «Фауста» Гете:

...Так кто ж ты, наконец?  
— Я — часть той силы,  
Что вечно хочет  
Зла и вечно совершает благо.

Эпиграф этот стал «ключом» и к балету: все в нем свершается по воле и велению Воланда. Он, этот Воланд, с лицом, как будто написанным Босхом, с горящим зеленым оком, вытянутый, как черная стрела, шествующий и летающий, он, и никто другой, «великий механикус» всего творящегося на сцене.

Он извлекает Мастера из скопища душевнобольных в начале представления и наделяет его чудесной силой творчества и волей творить: Он бросает Мастера и Маргариту в объятия друг к другу. Он искушает Мастера глумлением критиков и московских обывателей, а затем предаёт эту литературную чернь Маргарите для беспощадной мести.

Он, этот Воланд, не может помешать суду Понтия Пилата над Иешуа и не отводит копий палачей от тела жертвы, но он же обрекает на вечные муки раскаяния Пилата за его предательство и трусость. И он же дарует там, за чертой смерти, Пилату и Иешуа бесконечную лунную дорогу.

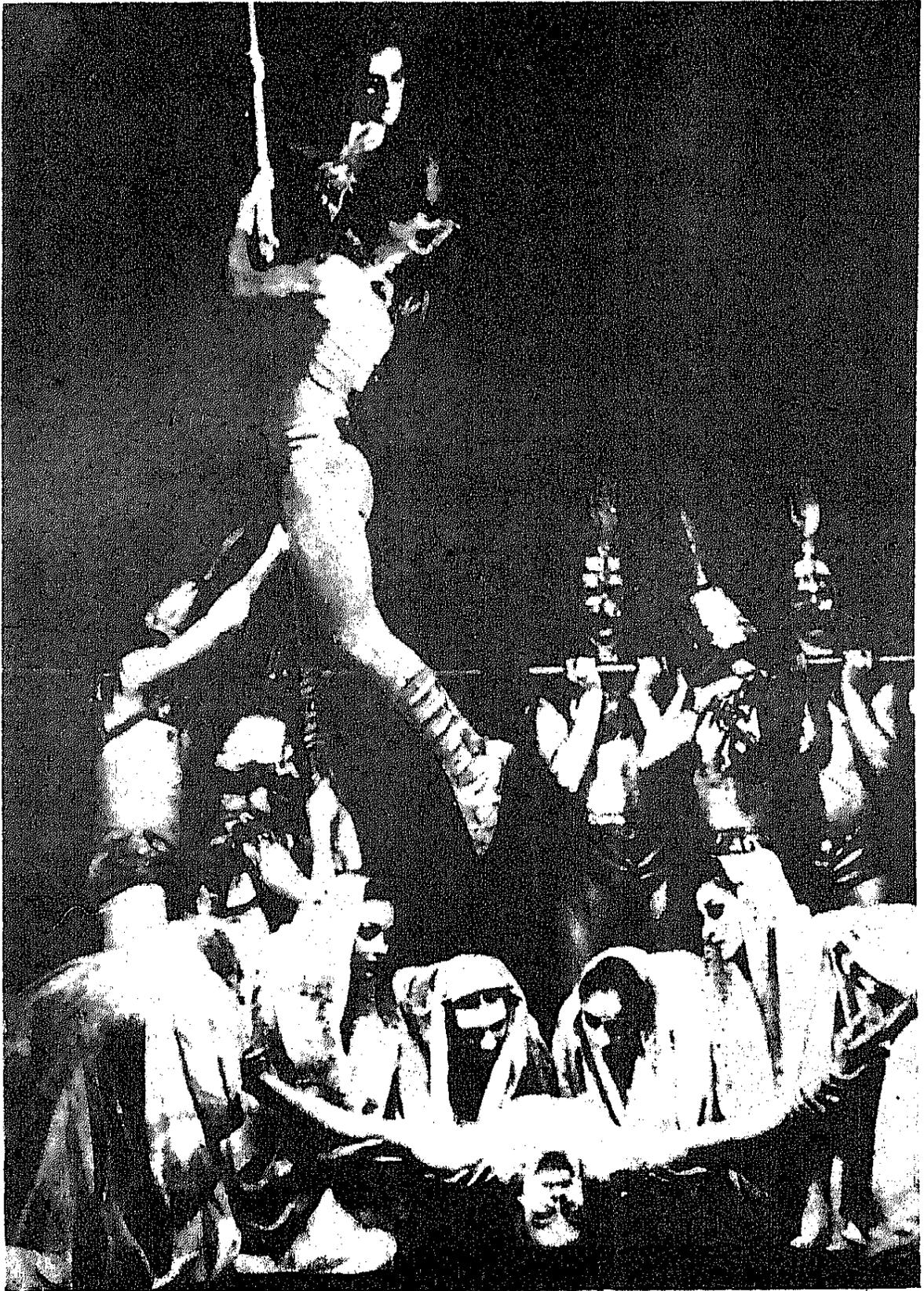
Он, этот Воланд, не только вершит суд и правит бал, но и командует «Маршем энтузиастов» и стоит у врат вечного приюта.

Он всесилен — и он бессилен, ибо ничто не может измениться в предначертанном ходе истории и даже в обыденном течении жизни в городе, где жили Мастер и Маргарита.

В вокально-хореографической симфонии «Пушкин» Чтец произносил со сцены: «Не дай мне бог сойти с ума»...

А Мастера свели с ума. Вот он, в первой картине балета, в колеблющейся, бесцельно движущейся куда-то толпе душевнобольных, охраняемых штурмовиками от психиатрии. Шапочки у санитаров-штурмовиков и халаты белые, но покроем халатов странен: что-то есть в нем и от шинелей, и от мундиров, и даже от средневековых лат. Эти стражники насилия печатают церемониальный шаг — вокруг идущих в никуда, лишившихся или лишенных разума людей с повязками на глазах. Но вот «богом в машине» — «богом» в этой «машине» уничтожения человеческой личности — возник Воланд, и хореографическая мистерия началась...

Все стянуто к немногим «нервным узлам», а «мозг», ими управляющий, — Воланд. Пилат и Иешуа, Мастер и Маргарита, Мастер и Иешуа... Подчас Мастер и Иешуа совмещаются, как бы сливаются воедино.



-Мастер и Маргарита- в Театре современного балета.  
Сцены из спектакля



Подобно лейттеме грозы в романе Булгакова, в хореографической фантазии Петрова — Эйфмана есть повторяющийся пластический образ: казнь на шестах, когда казнимых возносят над сценой и над ними колышутся листы рукописей, тех самых, что не горят. Иешуа, распятый на кресте. Пилат, изломанный терзаниями совести. Затравленный Мастер.

И только Маргарита взлетает на шестах сатанинского вальса не как жертва, а как Немезида, богиня возмездия.

Несмотря на сложность и современность хореографии балет не потерял эмоциональной насыщенности и лиричности прежде всего благодаря нежнейшим адажио Мастера и Маргариты. Да и финал балета тронул какой-то наивной и доброй простотой по контрасту с фантастической патетикой всего предыдущего танцевально-пантомимического действия.

Вновь на сцене серые фигуры душевнобольных, кажется, еще более присмиривших, с какими-то детскими улыбками и детскими воздушными шариками в руках. Они прощаются со всеми героями балета. Те сейчас исчезнут, а они останутся. И ничто не изменится в их судьбе. Ибо, как говорил Воланд, «каждому будет дано по его вере».

Премьера балета «Мастер и Маргарита» состоялась в Москве в Центральном концертном зале «Россия», а в Ленинграде — в Большом концертном зале «Октябрьский» 4 марта 1987 года.

А уже 6 марта Н. Чернова писала в газете «Известия»: «В балете „Мастер и Маргарита“ по сравнению с романом многое потеряно... Но и многое возмещается динамичностью, взрывной энергией, театральностью, балетмейстерской талантливостью. Чего стоит сцена, объединяющая полет Маргариты над городом и знаменитый бал у Воланда с его пластическими мизансценами, многофигурной композицией! А эпизоды, где, как на фотобумаге, «проявляются» герои легенды? А группы белых танцовщиц? А дуэты Мастера и Маргариты? Это театр современный, близкий сегодняшней молодежи».

М. Юрьева не согласилась с мнением, что в балете многое потеряно по сравнению с романом. Она подчеркнула, что, напротив, балет стал достойным продолжением романа: «...после просмотра возникает удивительное чувство, будто за тот час, что длилось сценическое действие, ты вновь перечитал любимые страницы, причем ни разу не возникло сомнения в подлинности и правомерности предложенного перевода...»<sup>1</sup>.

Н. Шереметьевская с похвалой отзывалась о яркой театральности и контрастной полистилистике партитуры балета, о выдающейся хореографии, о превосходном исполнении глав-

---

<sup>1</sup> Советская культура, 1987, 26 мая.

ных ролей: Воланда — В. Михайловским, Мастера — В. Аджамовым, Маргариты — В. Морозовой, Иешуа — И. Яковлевым, Понтия Пилата — Н. Долгушиным<sup>1</sup>.

Мастера танцевал также В. Веденеев, Маргариту — Г. Мезенцева, Иешуа — В. Хабалов, Пилата — В. Мухамедов.

Проницательный анализ балета дала в своей статье «Житие Мастера» Н. Аркина<sup>2</sup>. Наконец, М. Галушко в лаконичном, но очень емком исследовании «Рукописи звучат...» как бы подвела итог: «...два новых сочинения Андрея Петрова — симфония-фантазия „Мастер и Маргарита“ (1985) и поставленный Борисом Эйфманом полутора годами позднее балет — явились (теперь уже можно сказать об этом с уверенностью!) не только заметными вехами культурной жизни, но и важными фактами нашего общественного бытия. Разве можно забыть истинно энтузиастическую атмосферу этой балетной премьеры, заинтересованный, активный отклик публики, ничего общего не имеющий с пресловутым театральным ажиотажем! Нет, здесь было совершенно иное, нечто неизмеримо большее — выражение сплоченной социальной воли, столь точно угаданной и воплощенной творцом, Мастером»<sup>3</sup>.

«Музыку нельзя не любить. Где музыка, там нет злого». Это слова Михаила Булгакова. И если нужен эпитафия к хореографической фантазии А. Петрова — Б. Эйфмана, лучшего эпитафия не найти.

---

<sup>1</sup> Правда, 1987, 14 апреля.

<sup>2</sup> Музыкальная жизнь, 1987, № 11.

<sup>3</sup> Советская музыка, 1987, № 9.

## **Вместо заклучения**

На первый взгляд, Андрей Петров — композитор с благополучнейшей судьбой. Он — из поколения «детей XX съезда». Его творческая молодость пришлась на 50-е годы. Тех, кто ощутил тогда «вкус свободы», уже потом не смогли провести на «мякине неосталинизма». Почти все свои замыслы Андрей Петров сумел реализовать.

Да, в застойное время композиторам в общем-то было легче, чем, скажем, писателям или художникам. Когда-то поэт Грильпарцер с завистью восклицал: «Музыканты неуязвимы для цензуры, а знала бы она, что они думают, когда пишут свою музыку». Заявление, конечно, опрометчивое, но естественное для XIX века. Однако и в самом деле, цензура отступилась от композиторов в «годы застоя». Самое яркое доказательство этого — свободное тираноборческое творчество Шостаковича в 60—70-х годах.

Блюстители идейной чистоты отступились от музыки, да не совсем. Они нашли себе другие мишени: А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулину... Не говоря уж о рок-музыке. Ох уж эта рок-музыка! Если б ее не было, ее надо было бы выдумать, ведь скольких запретителей она кормила долгие годы! И как кормила!

Да, за молодым Петровым не «охотились» так, как за молодым Шостаковичем или Шнитке. Но те удары системы, которые испытал и «благополучный» композитор, тоже характерны и для эпохи, и для методов руководства искусством.

Вскоре после премьеры «Сотворения мира» в 1971 году в Ленинград прибыл с визитом министр культуры Франции в сопровождении нашего министра культуры Е. А. Фурцевой. Узнав, что в Кировском театре идет балет, подсказанный рисунками Эффеля, гость пожелал увидеть этот балет. После окончания спектакля он ринулся за кулисы, чтобы поблагодарить артистов и композитора. А в эти же самые минуты наш министр культуры гневно распекала директора театра за показ «непристойного» балета, который «заигрывает с религией и отравлен модерном и сексом».



Прошло совсем немного времени, и в театр нагрянула специальная комиссия министерства культуры во главе с заместителем министра В.Кухарским. Разумеется, комиссия подтвердила все, что вызвало неудовольствие Фурцевой. Возникла знакомая ситуация: надо было снимать балет с репертуара. Он чудом сохранился на сцене Кировского театра. Но по меньшей мере десяток других наших балетных трупп, желавших поставить "Сотворение мира", вынуждены были отказаться от этого намерения. Следующая премьера этого балета состоялась уже за рубежом.

После премьеры «Петра» нагрянула еще одна комиссия во главе с маститым академиком. На этот раз обвинения были посерьезней. Народ показан темной забитой массой; что означают слова Петра: «Невежеством своим до пьяна упиваемся! Убожеством кичимся»? И как понимать голоса из хора: «На Руси воровство великое... За взятку душу сатане продадут... Пошла по всей стране ябеда и кляуза...»? Ведь все это вызывает современные ассоциации!

В «Маяковском» министерству культуры не нравилась... фигура либреттиста М. Розовского, одного из участников злополучного и скандально запрещенного альманаха «Метрополь».

Конечно, все это — «царапины» на жизненном пути, но в свое время и они были довольно болезненными.

Свое шестидесятилетие Андрей Павлович отметил новыми сочинениями: торжественно-траурной музыкой «Памяти жертв сталинизма», фортепианным концертом... Юбилей был ознаменован авторскими концертами в Октябрьском зале, в Большом зале Ленинградской филармонии. И хотя концерты эти пришлось на очень тревожные месяцы эпохи перестройки, когда театры и кино, не говоря уж о концертных залах, стали терять своих зрителей и слушателей, на концертах Андрея Петрова снова были аншлаги, цветы, овации, в общем, вновь несомненный успех.

Но я спросил в юбилейные дни у виновника торжества, о чем бы он мог пожалеть, подойдя к такому жизненному рубежу. И вот что он ответил:

— К счастью, у меня всегда была возможность выбора, и в музыкальном театре, и в кино. Я почти никогда не брался за то, к чему не лежала душа, что мне не хотелось делать. Другое дело, что сегодня кое-что я сделал бы по-другому. Например, финал оперы о Маяковском. Наверное, он был бы не таким радостно-фанфарным, а был бы скорее тревожно-вопросительным.

Конечно, кое-что сегодня я не хотел бы включать в список своих сочинений. Например, официозные песни, написанные по случаю различных юбилейных дат или для торжественных концертов. Эти песни стандартны по музыке, а тексты их почти сплошь состоят из лозунгов. Не стал бы я включать и свою музыку к некоторым фильмам застойного времени, некоторые эстрадные песни... Но что было, то было...

Что ж, это забудется. Но о другом будут помнить.

Андрей Петров — это популярные песни: в 60-х годах их подхватили миллионы людей. До сих пор песни и романсы Петрова, которые приходят к нам с экрана, звучат по радио на эстраде, любимы, как и прежде.

Андрей Петров — это популярные песни: в 60-х годах их подхватили миллионы людей. До сих пор песни и романсы Петрова, которые приходят к нам с экрана, звучат по радио и на эстраде, любимы, как и прежде.

Андрей Петров — это значительные, разные по жанру и воплощению оперы: героическая музыкальная драма “Петр Первый”, остроумная опера-феерия “Маяковский начинается”.

Андрей Петров — это балеты: «Берег надежды» — романтическая поэма о разлученных морем и врагами влюбленных; «Сотворение мира» — редкий пример искрометной иронической танцевальной «божественной комедии»; «Пушкин» — лирико-философские «размышления о поэте», его последних трагических дней; «Мастер и Маргарита» — новаторский хореографический опус, одно из первых музыкальных воплощений романа Булгакова.

Андрей Петров — это оркестровые и инструментальные произведения, в которых тоже заложены раздумья композитора-гражданина об истории и человеке.

Андрей Петров — это музыка театра и кино, всегда современная, отмеченная превосходным владением композиторской техникой и точным знанием «тайн» сцены и экрана.

Андрей Петров — это книги, статьи, беседы, выступления по радио и телевидению в защиту высоких идеалов и общечеловеческих ценностей.

«Где музыка, там нет злого...» Музыка Андрея Петрова всегда служила добру.

## Содержание

От автора .....	3
"Ленинград. Андрею Петрову" .....	4
Как начинается композитор .....	10
К берегу надежды .....	20
Служебный кинороман .....	29
Как важно быть серьезным .....	62
Сотворение музыки .....	75
"Гимн России". Петр Первый" .....	90
"Невольник чести". "Пушкин" .....	100
"Моя революция". "Маяковский начинается" .....	114
Мастер "правит бал" .....	123
Вместо заключения .....	135

*Книжное издание*

**Лев Соломонович Мархасев**  
**АНДРЕЙ ПЕТРОВ**  
Второе издание, дополненное

Редактор И. Бобыкина.  
Художник А. Яценко.  
Худож. редакторы О. Сингурова, Р. Волховер.  
Техн. редактор Е. Ставицкая.  
Корректор А. Пименова

Сдано в набор 15.07.90. Подп. к печ. 25.05.95.  
Форм. бум. 60x90 1/16. Печать офсетная. Печ. л. 9,0.  
Усл. печ. л. 9,0. Усл. кр.-отт. 9,125. Уч.-изд. л. 8,18.  
Тираж 3000 экз. Изд. № 10156.  
Заказ Цена договорная.

Издательское объединение "Композитор".  
103006. Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12.

*В издательском объединении*  
**“КОМПОЗИТОР”**

*Вышли из печати*

**НОТЫ**

**С. Прокофьев**  
**МАДАЛЕНА**

Опера  
Клавир

**М. Вайнберг**  
**ИДИОТ**

Опера  
Клавир

**Р. Щедрин**  
**ХОРОВОДЫ:**  
**ЧЕТВЕРТЫЙ КОНЦЕРТ**  
**ДЛЯ ОРКЕСТРА**  
Партитура

**Э. Денисов**  
**ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО**

**КНИГИ**

**А. Руднева**  
**РУССКОЕ НАРОДНОЕ**  
**МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО**

**Л. Карагичева**  
**КАРА КАРАЕВ**  
Личность  
Суждения об искусстве

**Ю. Холопов, В. Ценова**  
**ЭДИСОН ДЕНИСОВ**

**А. Цукер**  
**И РОК, И СИМФОНИЯ**

**Н. Каретников**  
**ГОТОВНОСТЬ К БЫТИЮ**

**В. А. Цуккерман**  
**МУЗЫКАНТ,**  
**УЧЕНЫЙ,**  
**ЧЕЛОВЕК**