

Микаэл Таривердиев



0 01 00 5100741 6

Я просто живу

Вера Таривердиева

Биография музыки

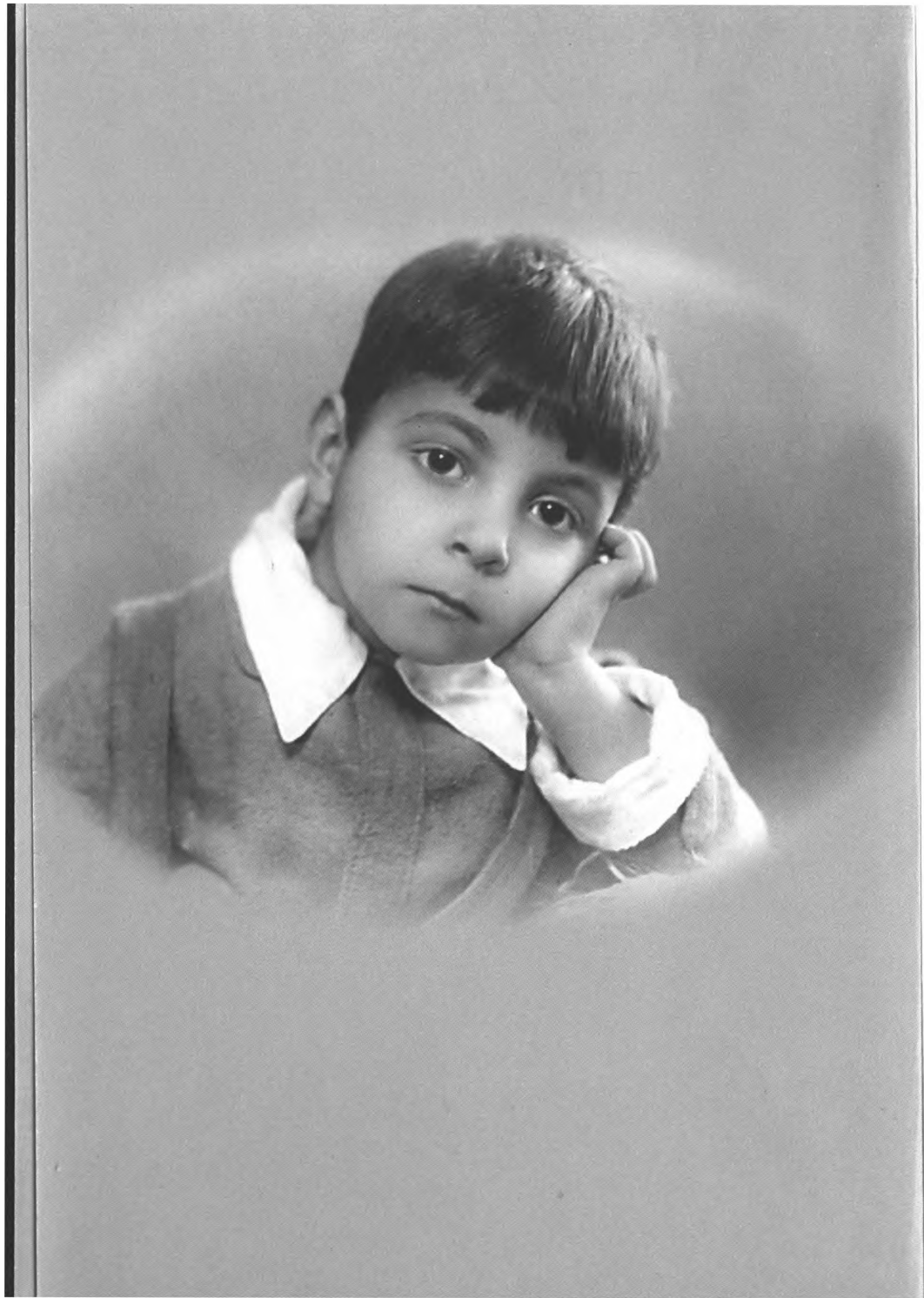
Микаэл Таривердиев

Я просто
живу



Вера Таривердиева

Биография
музыки



**ТАРИВЕРДИЕВ М.
Я ПРОСТО ЖИВУ**

**ТАРИВЕРДИЕВА В.
БИОГРАФИЯ МУЗЫКИ**



Микаэл Таривердиев

Я просто
живу



Вера Таривердиева

Биография
музыки

МОСКВА
ЗЕБРАЕ
2004

УДК 78(470+571)(392) Таривердиев М.Л.

ББК 85.31(2)6-8 Таривердиев М.Л.

Т19

На обложке использованы фотографии Андрея Подошьяна

Т19 Таривердиев М.Л. Я просто живу.

Таривердиева В.Г. Биография музыки. – М.: Зебра Е, 2004. – 656 с.

ISBN 5-94663-154-3

Автобиографическая книга композитора и книга его жены о его судьбе и музыке. Романтические, иронические, полные драматизма истории представляют картину жизни творческой интеллигенции нескольких десятилетий. Сквозь призму очень личных впечатлений рассказывается о музыке и о том, как она рождалась.

УДК78(470+571)(392) Таривердиев М.Л.

ББК 85.31(2)6-8 Таривердиев М.Л.

© Таривердиева В.Г., 2004

© СІР РГБ, 2004

© Издательский Дом «Зебра Е», 2004

ISBN 5-94663-154-3

Микаэл Таривердиев ушел из жизни на взлете. Было еще столько замыслов... Один из них – мемуары, оборвавшиеся, как мелодия, на высокой ноте...

Можно ли подхватить мелодию, завершить ее, дописать те ноты, которые автор не успел сложить в финал? Этот нелегкий труд взяла на себя жена и друг Микаэла Леоновича – Вера Гориславовна Таривердиева. Она не только подготовила к печати обширный рукописный материал, но и написала заключительную главу, придавшую книге логическое завершение.

Незаконченная мелодия обрела жизнь.

Фотографии, вошедшие в книгу, отобраны Верой Гориславовной из огромного семейного архива Таривердиевых (кстати, Микаэл Леонович сам был отличным фотографом). Ее перу принадлежат и подписи к ним. И это не сухие справки – кто, где и с кем изображен, – а живой и теплый рассказ о близком человеке.

И совсем не случайно здесь можно прочесть: «он любит», «он чувствует», «он считает»... Ведь еще Лев Толстой говорил, что любовь и память любящих побеждают смерть.

Книга 1

Микаэл Таривердиев

«Я ПРОСТО ЖИВУ»

автобиографическая книга

Тбилиси — полифонический город

«Разве не заметно, что я — единственный», — отвечаю я, когда меня спрашивают, есть ли у меня брат или сестра.

Синее небо моего детства, небо Тбилиси, жаркое лето, воздух, напоенный запахом южной зелени и настолько густой, что, кажется, его можно резать ломтями. И мама. Мама, которая идет мне навстречу. У меня захватывает дух, я не вижу ее лица — только сияние, исходящее от него.

Дом, в котором я родился, когда-то весь принадлежал нашей семье, вернее, семье моей мамы. Старинный, построенный в виде буквы «П», он всегда казался мне громадным. Когда я увидел его много позже, он показался мне меньше. Или просто я стал взрослым? Это был красивый, даже для Тбилиси, дом в три этажа с большим двором, в котором был фонтан и огромное тутовое дерево.

От дома к реке спускался парк около километра длиной. Рядом с домом — церковь или, скорее, часовня. В общем, родовое гнездо. Акоповы — фамилия моей мамы — хорошо были известны в Тбилиси. Один из дядей моей мамы был какое-то время городским головой. А еще был беспутный дядюшка. Он считался чрезвычайно легкомысленным и постоянно подвергался осуждению, хотя был человеком вполне безобидным. Когда он загуливал, ехал кутить, то нанимал три экипажа. В одном ехал он сам, в другом ехала его шляпа, в третьем — трость. Даже до меня дошли возмущенные рассказы о его поведении. Странно, но в Тбилиси сохранилось немало людей как бы из прошлого, из старой жизни. Во многом именно они задавали тон в городе даже в советское время. В Грузии слово

«товарищ» не вытеснило слово «господин». К старшим часто обращались «батону». А старые фамилии по-прежнему пользовались уважением.

Наш дом после революции экспроприировали. В парке был построен санаторий, а в самом доме поселили разных людей. Сначала нам оставили три комнаты, потом две, а когда отец с матерью переехали в государственную квартиру, оставшаяся часть семьи ютилась уже в одной.

Кура, шумная, бьющая по гранитным набережным, а там, где их нет — по отшлифованным камням. Я долго был убежден, что реки бывают только такими. Они просто должны быть стремительными, коварными, с водоворотами, которые таят в себе завораживающую опасность. Конечно, я читал о других реках, но, когда оказался в России и впервые увидел Волгу, я изумился спокойствию и равнодушию огромной массы воды, которая никуда не стремится. И только кинув палочку, я понял, что водяная масса все-таки движется. Это было совсем не похоже на ту горную реку, в которой семилетний мальчишка, каким я себя помню, никак не может устоять на ногах.

Лето. Мама ушла на работу. Отец тоже. Я болтаюсь без дела при Марусе — домработнице, которая жила с нами. Маруся тоже куда-то отправляется, а дворовые мальчишки зовут меня в бассейн. Мне ужасно интересно, ведь это первый настоящий плавательный бассейн в Тбилиси. Мы долго едем на трамвае, но зря — воду спустили: профилактика. Мы бежим к реке, это совсем недалеко. Ребята решили искупаться — в этом месте набережной нет. Стали раздеваться. Сняли рубашки, сняли сандалии, брюки. Прыгнули в воду. И я тоже. Но плавать я не умею. Сказать стесняюсь. Меня несет, но я молчу. Ребята понимают, что происходит, — я среди них самый младший, — и начинают кричать. Какой-то незнакомый молодой человек прыгает в воду, подхватывает меня, но выйти на берег тоже не может. И мы плывем вдоль берега. Я помню, что все время спрашивал его: «Вам удобно?» — «Заткнись, не мешай!» — кричал он. Так он проплыл со мной полгорода, от цирка до рынка, наверное километра полтора, пока не появилась набережная и лестница. Там парень меня вытащил, и мы,

мокрые, пошли обратно. Только тогда я действительно испугался. Почему я не сказал, что не умею плавать?

Вернувшись домой, тайно высушил одежду. Ночью мне стал сниться бурный поток. Вода меня несет, а я тону, тону. Я не спал несколько дней. У меня поднялась температура. Мама допытывалась, в чем дело. Но я молчал. Уже потом она случайно узнала об этой истории.

А к Марусе по субботам приходил солдат. Он сидел на кухне и пил чай. Это вызывало во мне живейшее любопытство. Как-то в субботу Маруся повела меня в парк культуры и отдыха. Там только что построили парашютную вышку. Здоровенную. Она привела меня в абсолютное исступление. Я до сих пор помню это совершенно сумасшедшее желание прыгнуть с вышки. Но как это сделать втайне от Маруси? Тут как раз очень кстати появился солдат и стал весело болтать с нею. Я же, выпросив немного мелочи на мороженое, оказался у кассы парашютной вышки.

— Мне билет, — протянул я гривенник.

— Нет, мальчик, нужно взвеситься, — ответила кассирша.

Я взвесился.

— Можешь. — Билет мне был продан.

Я побежал к лестнице. Но чем выше я поднимался, заглядывая через решетки вышки, чем дальше от меня удалялась земля, тем меньше мне хотелось прыгать. И я стал уступать дорогу тем, кто поднимался за мной. И все-таки я поднялся. Когда взглянул вниз, душа ушла в пятки. Нет, не в пятки. Душа целиком вошла в горло. В животе стало холодно, а сердце стучало в глотке, в носу, в ушах, в глазах. Но не в пятках. И я опять не говорю: «Я не хочу». Я позволяю служителю надеть на меня брезентовые лямки. Огромный раскрытый парашют сам тянет меня к барьеру. Барьер распаивается, меня выбрасывает, и я, как куль, ухаю вниз. Лечу камнем, пока стропы не натягиваются, и зависаю в нескольких десятках метров над землей. Веса не хватает, чтобы приземлиться, — мне всего пять лет. Я вижу, как моя Маруся бежит вместе с солдатом внизу, все такое маленькое-маленькое, люди кричат. Я подтягиваюсь на руках и все-таки постепенно спускаюсь. В голове — одна мысль. Чтобы Маруся не сказала маме. Об этой истории мама узнала через много лет.

А вот об истории с пистолетом так никто и не узнал. У меня был друг Игорь Агладзе (Агладзе — известная в Грузии фамилия, отец Игоря был инженером, дядя — президентом Академии наук Грузии). Как-то мы с ним были у меня дома. Одни. И вдруг обнаружили ключи от ящика отцовского письменного стола. Движимые любопытством, открыли и увидели настоящий браунинг! Отдельно лежала кобура и начатая пачка патронов. Удержаться от того, чтобы не пострелять, мы не могли. Мы помчались на чердак — наша квартира была на последнем этаже, — забрались на крышу и, как сейчас помню, выстрелили в водосточную трубу. Один раз он, один раз я. Что началось! Свистки, суета, мы мигом спустились домой, почистили пистолет подсолнечным маслом, отстрелянные гильзы спустили в унитаз. Тут-то и раздался звонок в дверь. Дело в том, что наш дом находился на улице, по которой ездил на работу и с работы первый секретарь ЦК Грузии Чарквиани. Перед тем как должен был появиться Чарквиани в своем роскошном «ЗИС-110», улица заполнялась людьми, энкавэдэшниками. Именно в такой момент мы и затеяли стрельбу.

— Не слышали ли вы стрельбу? — спросили появившиеся в дверях люди в черных костюмах.

— Нет, — ответили мы. — Кажется, хлопнула хлопушка.

— А кто дома из взрослых?

— Никого.

Они прошли в квартиру, все осмотрели, убедились, что никого нет, и ушли, убежденные, что семилетние мальчишки стрелять не могли. Что было бы с отцом, если бы они нас заподозрили!

В городе появлялся запах арбуза. Свежего арбуза. Это шел снег. Снежинки таяли на лету, асфальт покрывался дождевой пленкой. Ужасно обидно! Но иногда все же снег покрывал землю, вечнозеленые деревья. Это был праздник! Мы высыпали на улицу, тащили запрятанные по чуланам санки, веселье продолжалось до первых солнечных лучей. Снег исчезал. Но весной все вновь становилось белым — цвели вишни. И сирень, огромное количество сирени. Ужасно любил праздник Первого мая. Черешню продавали прямо

на улицах. Гроздь черешни, нанизанной на палочки, как виноград. Мороженницы, веселые, в чистых белых халатах, с повозками на двух колесиках с ручкой.

Дом, в котором прошли мои детство и юность, стоял на горе. Он тоже был построен в виде буквы «П». Балконы выходили во внутренний двор, располагавшийся на трех уровнях, которые соединялись между собой двумя полукруглыми лестницами. Окна распахнуты, и отовсюду несется музыка. Шуберт. Этюды Черни. Из какого-то окна – неумело подбираемая грузинская мелодия. Где-то звучит радио. Все это смешивается, но не создает впечатления дисгармонии. Музыка звучит негромко, ненавязчиво. Она как бы часть жизни, продолжение этого двора, этого города. Она не выставляется напоказ. Она просто живет. Иногда вечерами за каким-нибудь окном, а то и просто на балконе собираются мужчины, и начинается знаменитое грузинское музицирование, абсолютно непонятное мне и по сей день. Как люди, никогда нигде не учившиеся, встречающиеся, быть может, в первый раз, с такой точностью на ходу аранжируют мелодию на четыре, пять, шесть голосов? Это полифония самого высокого класса. Не могу этого понять и восхищаюсь бесконечно.

Возможно, предки грузин жили в горах, и полифонические ходы, такие, как канон, были подсказаны им эхом гор, а потом родились более сложные формы? Может быть, сама земля эта столь удивительно красива и щедра, что не петь невозможно? Я не знаток фольклора, и в грузинском мелосе есть, наверное, песни и о тяжелой доле. Но то, что я слышал в детстве, – это песни о любви, о нежности, о красоте. Я вырос на этом пении. И еще на Шуберте.

Моя тетка Маргарита училась в консерватории. Это была младшая сестра моей матери, всеобщая любимица. Веселая и легкомысленная. Она признавала только одного композитора – Шуберта. Из-за этого у нее были постоянные неприятности с педагогами. Она не хотела учиться по программе, она хотела петь только Шуберта. Ее голос лучше всего звучал, как она считала, в туалете. Она там закрывалась и пела. Кончилось тем, что с третьего курса она ушла из консерватории. Но первая музыка, которую я вспоминаю осознанно, были романсы и песни Шуберта. Я люблю их и по сей день.

Они по-прежнему вызывают во мне восторг своей прозрачностью, чистотой, благородством.

Музыкой я стал заниматься почти случайно. Просто у наших соседей был рояль. Я стал так часто к ним наведываться и брыньчать, что сосед, не выдержав, сказал: «Пусть папа купит тебе пианино». Так все и началось. Очень быстро мне надоело играть гаммы, упражнения, пьесы Майкапара и сочинения типа «Похороны куклы». Какая кукла! Никакой куклы у меня не было! Само название унижало мое достоинство. А играть пьесы посложнее я пока не мог. Так что же делать? Я стал делать то, что мне было интересно, — сочинять.

Главной моей мечтой было научиться записывать. Любопытная вещь. Когда я научился записывать, я понял один закон: первая стадия обучения или умения — ты записываешь музыку, и на поверку она оказывается гораздо беднее и неинтереснее того, что ты воображал и играл. Следующая стадия — ты записываешь придуманную музыку, и она звучит так, как ты себе ее представлял. И уже гораздо позже — ты записываешь сочиненную музыку, и она звучит интереснее, чем ты воображал. Но это я понял много лет спустя.

Моя мама относилась ко всему очень серьезно. Учиться так учиться. А у меня появилась новая страсть — чтение. Я читал все подряд, безостановочно, я пытался обмануть маму и Марусю. Ставил на пюпитр книжку, под нее что-то импровизировал.

Мама, приходя с работы, интересовалась у Маруси:

— Играл?

— Играл.

Ведь, занимаясь своими делами на кухне, она и вправду слышала мои экзерсисы. В результате у меня развилась довольно высокая техника. Просто я много читал.

Ощущение красоты, детское ощущение любви, когда кажется, что весь мир тебя любит. Не только твои родители, но и все, все, все. Когда не покидает ощущение, что только выйди в мир — и ты получишь нежность прохожих в ответ на свою. Я помню это свое доверие ко всем вокруг.

А еще я помню шепотки, разносившиеся по двору. Что-то скрывали от детей, но мы многое понимали, и многое, очень многое,

врезалось в детскую память. «Взяли дядю Левона с третьего этажа. И тетю Нино с четвертого». Сначала шепотков было меньше, потом взрослые шептались все чаще. Что означало слово «взяли»? Куда взяли? Когда они вернутся? Я не мог понять. Много позже стало ясно, что оттуда, куда «взяли», мало кто возвращался.

Я дружил с двумя девочками. Их звали Джемма и Джесси. Мы жили на одном этаже. Взяли их мать. Во дворе шептались, стараясь, чтобы мы, дети, не слышали. Но на самом деле мы иногда знали больше всех остальных, взрослых. Про мать Джеммы и Джесси говорили, что ее НКВД взял за то, что она турецкая шпионка. У меня это никак не укладывалось в голове. Шпионов я знал, я их видел в фильме «Ошибка инженера Кочина». Видели мы шпионов и в других фильмах. Они были коварными, двуличными, злобными. Слово «шпионка» никак не вязалось с обликом матери Джеммы и Джесси, от которой пахло сдобным печеньем — она им всегда угощала детей, в том числе и меня, — у которой были такие добрые руки, такие добрые глаза. Но когда я сказал об этом нашему сапожнику Сурену, что сидел в подвале, в маленькой каморке, заставленной старыми башмаками, морщинистый добрый человек ответил: «Замолчи и никогда об этом никому не говори. Иначе будет плохо твоим папе и маме». Он почему-то курил не папиросы, а всегда скручивал что-то из прозрачной бумаги. Это вызывало во мне живейший интерес.

У Сурена была большая семья. Он много работал, чтобы ее прокормить. Когда мы приходили к нему в каморку, он выгонял нас: «Тут пахнет кожей, ступайте на улицу». Это был удивительно спокойный человек, смирившийся со всем — с нищетой, со своей судьбой, а главное — с отсутствием каких-либо надежд. Впрочем, может быть, я это додумываю сейчас, для себя. Может быть, он и не ждал ничего, ничего не требуя от жизни. Он тихо напевал старинные армянские песни. Любимая его песня «Ах сирун, сирун» («Ах любовь, любовь»). Если он не пел, то молчал. Он никогда не назначал цену за свою работу, брал то, что ему давали. Люди вели себя по отношению к нему удивительно порядочно: даже те, что были бедны, давали ему порой больше, чем стоила его работа.

Наша семья во дворе считалась состоятельной. Отец был директором Госбанка Грузии. За ним приезжала машина. Как сейчас, по-

мню этот черный «паккард». Почему «паккард», а не «эмка», не знаю. Один раз отец, когда я оказался у него в банке, взял меня с собой в кладовую. Любопытная штука — он шел туда не один, а вместе с бухгалтером и кассиром. У каждого был свой ключ от своего замка. Всего же там их было три. Повернулось большое колесо, дверь отворилась, и мы оказались среди полок, буквально набитых деньгами. На меня это не произвело никакого впечатления. Ну просто никакого. Другое дело — рубль. На него можно было многое купить...

Мама работала в Главном статистическом управлении и была заведующей отделом. Конечно, никакого богатства у нас не было, просто общественное положение, которое занимали родители, было основой такого к ним отношения. Возможно, отчасти это происходило по инерции. Многие знали, что мать родом из состоятельной старинной армянской семьи, об этом помнили.

Кстати, предки отца появились в Армении в XIII веке, вместе с христианским отрядом войска Чингисхана, где прапрапра- и так далее прадед был тысячником. Он был персидского происхождения, но осел в Армении.

В нашем доме жил еще один «обломок старой жизни». Удивительно интеллигентная семья. Месхишвили. Глава семьи когда-то был крупным юристом Грузии. Не принял революции, остался не у дел. Странно, но его не арестовали. Это был очень достойный человек, грузин в высоком смысле этого слова. Позже, когда арестовали моего отца и у нас конфисковали все, включая мое пианино, его жена, тетя Кето, сама пришла к маме и попросила пользоваться их роялем без стеснения. У них было два сына — Гиви и Ладос, много старше меня, которые ко мне очень нежно относились. Один из них стал впоследствии крупным грузинским архитектором.

Двор был пестрым. Но дружба связывала всех. Когда НКВД выдирали из этой среды очередного заложника, никто не боялся общаться с семьей «врага народа». Я прекрасно помню, с какой заботой относились к этим семьям люди, окружавшие их. Может быть, они втайне и боялись, но все же старались не дать им почувствовать себя одинокими.

Мне было около шести лет, когда однажды утром я услышал выстрел с соседнего балкона. Ни отца, ни матери не было дома.

Меня некому было остановить, и я вместе с соседями вбежал в комнату, из которой раздался выстрел. И я увидел, что представляет собой череп человека, выстрелившего себе в рот. Мозги были размазаны по стене. Детей тут же прогнали, но позже я узнал, что крупный инженер Эркомаишвили застрелился, вернувшись домой с партийного собрания, где его объявили врагом народа. Он понимал, что не сегодня завтра к нему придут, и, чтобы спасти своих родных от ярлыка «семья репрессированного», предпочел застрелиться.

К нам во двор приходил шарманщик. Он был одет в старинный наряд кинто — черные шаровары, фуражку с лакированным козырьком. Он крутил шарманку, на которой сидела маленькая печальная обезьянка. Она была совсем не такая веселая, как те, о каких я читал в книжках Брема. Может быть, она была старая? А может быть, мы все ей надоели? Ведь каждый из нас пытался потрогать ее, но шарманщик отгонял нас, а по двору лились грустные, красивые старинные мелодии. Они и сейчас звучат у меня в ушах. Почему-то он никогда не пел. Вертел ручку одноногой шарманки, которая покачивалась от его движений. И обезьянка покачивалась вместе с ней. Когда приходил шарманщик, в окнах смолкала другая музыка. Может быть, из вежливости? А может быть, всем было любопытно послушать шарманщика? Ну мы-то, ребята, естественно, бросали все. А может быть, взрослым это напоминало ту старую или, как тогда говорили в Тбилиси, «мирную» жизнь? О ней вспоминали в общем-то с тоской. И те, кто при новой власти оказались у дел, и те, что были не у дел. И те, кто по тогдашним меркам были состоятельны, и те, что были бедны. И только мы, детвора, знали совершенно точно, что в те времена, по которым вздыхали взрослые, были буржуи и угнетенные. Мы знали точно, что тогда всюду рыскала царская охранка и арестовывали хороших людей. И мы точно знали, что Павлик Морозов, который донес в ЧК на своего отца за утаенный мешок зерна, был настоящим пионером, достойным подражания. Взрослые слушали нас, никогда не возражали, но и не поддакивали. Интересно, что мы сами никогда не проецировали это на самих себя. Донести на своего отца? Это невозможно!

Война Тбилиси не затронула в прямом смысле этого слова. Практически не было бомбежек, не считая одной, в результате которой случайным снарядом был убит слон в зоопарке. Война затронула нас тем, что из каждой семьи уходили на фронт, многие семьи получили похоронки, о которых мы узнавали по крикам и плачу, раздававшимся то из одной, то из другой квартиры. Карточки на хлеб, скудная еда и затемненные окна. Мы играли в войну, ходили в противогазах, хотя никакой надобности в этом не было. О ходе войны узнавали из газет и репродукторов городской трансляционной сети, потому что радиоприемников уже не было. Перед войной только вошли в быт радиоприемники «СДВ-9» и «Т-6», здоровенные шкафы величиной с современный холодильник и с зеленым мигающим зрачком, похожим на кошачий глаз. Я помню, в нашей семье такой приемник появился в самый канун войны. Но очень скоро его потребовали сдать: никому не разрешалось слушать неотфильтрованные передачи.

В городе был комендантский час. После девяти вечера улицы пустели, окна зашторивались, свет и воду лимитировали и давали нерегулярно. Каждый человек мог израсходовать определенное число киловатт, и если режим был нарушен, свет отключали. Появились карточки. С едой было плохо. Об одежде я уже не говорю. Но все равно война коснулась Тбилиси гораздо меньше, чем тех городов, которые сами стали плацдармом военных действий.

Во время войны в Тбилиси приехало много прекрасных артистов. Из Москвы, Ленинграда. Они приехали в эвакуацию, но, естественно, работали каждый в своей области. Это созвездие имен во многом определило культурный облик города того времени. В оперном театре пела замечательная Вера Давыдова. Резко взлетел уровень тбилисского балета — вернулся Вахтанг Чабукиани. Не было дня, чтобы я со своими друзьями, а иногда и один не бывал в концертах, в опере. Честно говоря, я не помню сейчас, было ли это связано с разрешением для учеников специальной школы при консерватории на посещение оперного театра, или же к нам просто привыкли билетеры, но пускали нас без билетов на все спектакли.

Конечно, бегали мы и в кино. Фильмов тогда было мало. Киностудии выпускали около десятка в год. Позже я узнал, что каждый

фильм обязательно перед выпуском просматривал сам Сталин. О том, что существует мировое кино, мы не имели понятия. Смотрели советские фильмы. Один из самых впечатляющих для меня — «Чапаев». Мне было лет десять, когда я увидел его в первый раз. Финальный эпизод, когда раненый Чапаев переплывает реку, а потом, сраженный пулеметной очередью, тонет, потряс меня настолько, что вечером у меня поднялась температура, и я несколько дней болел. Таким же сильным впечатлением стала для меня и опера. Первой оперой, которую я слышал в театре, была «Травиата». Наверное, это было достаточно провинциальное зрелище, с не лучшими певцами, с неполным составом оркестра. Но красота музыки, сентиментальность сюжета — думаю, они и привели меня к той любви к романтизму, которой я грешил многие годы. Позже я, конечно, стал увлекаться старинной музыкой, новой музыкой, но впечатления детства не изгладились из памяти.

Помню, как мы, одиннадцати-двенадцатилетние мальчишки, возвращались домой по темным пустым улицам со специальными пропусками, которые нам выдавали для предъявления комендантскому патрулю. Это были весенние южные вечера, безлунные, с погашенными фонарями, и только отсвет неба освещал нам дорогу. Мы возвращались, притихшие в неудобные, плохо освещенные квартиры, из мира музыки, любви — в мир полуголодного быта. Может быть, поэтому те годы не оставили в наших душах такого же ужасного следа, как в душах моих сверстников, по которым катком прокатилась война.

Да, мы все знали. То есть, конечно, не все. И уж тем более не так, как все это было на самом деле. Но бодрые сводки в сочетании с отсутствием стрельбы и ужаса налетов окрасили наше отношение к войне светом героики и побед. О цене этих побед мы не знали.

Это было странное время. Хотя странности тогда казались нормальными. Родители уезжали на работу утром, приезжали к шести, обедали, после чего снова уезжали на работу. Возвращались они далеко за полночь — в час, в два, а то и позже. Что они там делали — совершенно непонятно. Вероятно, ничего. Страна жила по внутренним часам одного человека — Иосифа Сталина, который любил работать по ночам. В соответствии с этим весь центральный аппа-

рат и все учреждения бодрствовали для того, чтобы любая справка, которая могла бы понадобиться, легла на стол Сталина в любой момент. Промедление грозило оказаться роковым. Таким образом, не только центральный аппарат был на местах, но и чиновники всех республик сидели в своих кабинетах в ожидании звонка из Москвы или вызова к местному начальству. Не знаю, казалось ли это естественным моим родителям, потому что никогда никакие разговоры о политике в доме не велись, впрочем, как и ни в каком другом доме, где я бывал. Думаю, что во время войны и даже раньше — в тридцатые годы — революционный романтизм моих родителей несколько поостыл.

Всему, что было во мне хорошего, я научился у моей матери. А все плохое — это то, чему я не смог у нее научиться. Мама обожала меня, я был главным смыслом ее жизни. Но все же она выстраивала со мной отношения достаточно жестко. Мне постоянно внушалось, что я ничего выдающегося из себя не представляю, что если и могу чего-то достичь, так только упорным трудом. Мама никогда не потакала моим глупостям. Как-то с приятелем (мне было года четыре) мы поймали жука, нашли спички и стали его поджигать, чтобы он трещал. Мама это увидела. Она не стала кричать на меня. Побелев от негодования, она взяла мой палец и ткнула в огонь. Я заорал. «Жуку так же больно, как и тебе», — сказала она.

Я вспоминаю ее, женщину удивительной красоты и доброты. Я не знаю людей, которые бы ее не любили. Когда в воздухе запахло революцией, моя мать заявила своим родителям, что стыдно жить хорошо, когда вокруг так многим плохо. Она бросила дом и ушла учительствовать в глухую деревню. Из Парижа специально вызвали ее брата, который там учился в университете, чтобы попытаться вернуть ее домой. Ведь ей было всего восемнадцать. Но брат вернулся в Париж ни с чем. Мама осталась в деревне. О том, как она была арестована царской охранкой за революционную пропаганду, о крестьянских детях в далекой горной деревушке она потом мне рассказывала. Я навсегда запомнил ее фразу: «Стыдно жить хорошо, когда другим плохо». Это была удивительно интеллигент-

ная и образованная женщина, выросшая в обеспеченной семье, прекрасном доме, окруженная няньками и боннами и тем не менее оставившая все ради революции. Я полагаю, что в страшные тридцатые годы она многое поняла. Так же, как и мой отец.

Много позже я спрашивал об ее ощущениях тридцатых годов. Она ответила: «Мы испытывали ужас перед тем, что происходит, но единственно за кого я серьезно боялась, это был ты». Впрочем, по мере того как я становился старше, страх ее не уменьшался, а увеличивался.

Я помню только два случая, когда какая-то политическая ситуация обсуждалась в доме. Я случайно слышал этот разговор. На партийном собрании в стат-управлении, где работала мама, кто-то из «партайгеноссе» заявил, что моя мать носит шелковые чулки, что неплохо бы вспомнить, из какой она семьи, совсем не пролетарской, а заслуги ее во время революции еще требуют доказательств. Казалось бы, смехотворное обвинение. Но в те годы ничего смешного в этом не было. Обсуждение грозило исключением из партии, а исключение из партии автоматически влекло за собой арест. Это ставило семью в положение родственников «врага народа». Так что было не до смеха. Помню, как шепотом на кухне обсуждался вопрос: каяться или нет? Мама говорила, что каяться ей не в чем. На том и разошлись. Беду пронесло. Но она все-таки продолжала ходить в шелковых чулках.

Второй разговор, тоже случайно подслушанный мною на кухне, — о том, что Серго Орджоникидзе несколько лет назад умер не от инфаркта, а застрелился. Я неловко повернулся, родители, увидев меня, поняли, что я все слышал. До сих пор я помню выражение ужаса на лице моей мамы. Она сказала: «Никогда и нигде не говори об этом». Я все же спросил ее: «А папа говорил о дяде Серго, которого он знал?» «Нет-нет, — сказала мама. — Это совсем другой человек, он жил в деревне и случайно выстрелил в себя из ружья. Это совсем другой». Она повела меня спать и все время повторяла: «Совсем другой, совсем другой, но никогда об этом никому не говори». Действительно, странное детство. С одной стороны, светловская «Гренада, Гренада моя...», фильмы «Чапаев» и «Истребители», «Травиата» и Шуберт, а с другой — что-то страшное происходило вокруг.

Мне было лет тринадцать, когда мама отправила меня одного в санаторий «Дарьял». Я родился на Кавказе, и мне казалось, что я понимаю красоту этих мест. Но оказавшись в горах, я был потрясен. Выглядываешь из окна, а под тобой проплывают облака... Когда я уехал в Россию, я никак не мог привыкнуть к отсутствию гор на горизонте. Мне их очень не хватало.

Там, в горах, я познакомился с Жорой Геловани, сыном актера Геловани, того самого, который играл роль Сталина в кино. Это был солидный пожилой человек лет двадцати пяти. Он был режиссером Тбилисского оперного театра и к тому же женат на балерине. А познакомились мы так. По радио передавали «Франческу да Римини» Чайковского. Я прослушал увертюру, она мне чрезвычайно понравилась, и я помчался в клуб, где стоял рояль, и стал играть то, что только что услышал. Вошел Жора с вытаращенными глазами.

— Ты что играешь?

— Да вот то, что сейчас передавали по радио.

— Ты в первый раз это слышишь?

— Да.

— А ты не хочешь написать балет?

— Хочу, но не знаю как.

— Я напишу либретто и объясню тебе как.

То, что написал Жора, мне очень не понравилось. Сейчас-то я понимаю, что это был нормальный балетный сценарий. Кто когда вошел, кто когда вышел, сколько минут длится вступление, сколько секунд рассвет и т. д. Но мне-то казалось, что это должно быть вдохновенно, без руля и без ветрил. Мы долго спорили, Жора меня убеждал, что именно так пишутся балеты, а я все не верил. Но наконец он меня убедил, и на свет появились два одноактных балета — «Допрос» и «На берегу». Написал я их довольно быстро. Это был первый мой заказ, и я был невероятно горд собой. Тем более что исполнялись балеты на сцене Тбилисского оперного театра силами хореографического училища. Тогда в училище, да и в театре работал Вахтанг Чабукиани, так что это была сильная балетная труппа.

Конечно, сам я партитуру осилить еще не мог. Мне помогал сделать ее концертмейстер оркестра. Но клавиш был безукоризненный.

Ощущение было фантастическое! Моя музыка звучит в оркестре! Поставили балеты Геловани и Мансур Камалетдинов. Я помню это как смутное сияние и полет души. Не помню даже, как танцевали — плохо или хорошо. Но шло это на сцене театра каждое воскресенье в течение всего сезона сорок шестого — сорок седьмого годов.

В доме отнеслись к моему успеху спокойно. В школе я скрывал, правда недолго — до отзывов в прессе. Они-то мне все и испортили. Кажется, в газете «Заря Востока» меня назвали «юным композитором». Я был оскорблен. Не молодым, а юным — это было уже слишком. Ведь мне даже гонорар заплатили, а тут такая статья! На гонорар я купил себе шляпу. Для солидности. И сфотографировался в ней.

Нет, пожалуй, я не стал знаменитым. То, что произошло со мной, было тогда в порядке вещей. Это считалось нормой. Это было время талантливых людей. Совсем молодые ребята выступали с оркестром. Тогда еще не было филармонии, и каждый понедельник в театре были симфонические концерты, где собиралась вся публика. Каждый понедельник — новая программа, исполнялись новые сочинения, в том числе и молодых, недавно закончивших консерваторию. Помню премьеры Отара Тактакишвили, Реваза Габичвадзе. Помню молодого Одиссея Димитриади. Культурная атмосфера Тбилиси тех лет была поразительной. Отчасти это было связано с тем, что здесь в эвакуации находились многие талантливые музыканты, но постоянно приезжали и гастролеры. Впервые молодого Рихтера я услышал именно тогда.

На моей памяти были два события, которые сыграли большую роль в сломе духовной жизни. Известное постановление ЦК об опере Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» я, конечно, помнить не мог. Но постановление 1946 года по поводу творчества Анны Ахматовой и Михаила Зощенко зацепилось в моей памяти. Мне было не так много лет, и кто такая Анна Ахматова, я еще не понимал. Но вот Зощенко был одним из моих любимых писателей. Может быть, я не умел тогда ценить ту горечь, которая сквозила в его рассказах, прикрывая, казалось бы, обычной смешливостью, но нравился мне

Зощенко чрезвычайно. И я прекрасно помню, как в школе, пряча книгу под партой, я потихоньку хохотал над его рассказами. Ругань, которая обрушилась на писателя, меня удивила. Но будет неправдой сказать, что испугала. Я не понимал значения этих акций. Мне казалось, что просто мне это нравится, а кому-то другому не нравится. И в этом ничего необычного нет. Правда, вдруг из библиотек исчезли книги писателя. Но у меня были свои, поэтому я не особенно печалился. Вероятно, хранить эти книги было чревато. Но я об этом не задумывался, хотя интуитивно понимал, что говорить об этом никому не стоит. Я и не говорил, читал и перечитывал их дома. Так постепенно в сознание входила психология моего времени: лучше помалкивать, но делать то, что тебе интересно. Читать то, что тебе интересно. Слушать то, что тебе близко. Но что-то мешало обсуждать это с моими товарищами. Только позже я стал понимать, какими трагедиями — и людскими, и духовными — оборачивались подобные акции и чем обернулось это для самого Зощенко.

За разгромом Ахматовой и Зощенко вышло постановление 1948 года. В нем было, казалось бы, немало хороших слов о традициях, о любви к национальной музыке. Первый осадок, который остался у меня в душе, — та активность, с которой каялись музыканты, чьи имена для меня уже стали очень значительными. Эта цепочка была для меня более очевидной, явной. Даже у нас в музыкальной школе при Тбилисской консерватории проходили собрания, на которых выступали совершенно неизвестные люди и поносили известных мне грузинских композиторов, а те в ответ тоже каялись. «Охота на ведьм» из Москвы перекинулась в республики. Я хотел спросить моего учителя Шалву Мшвелидзе — человека, излучавшего доброту и свет, в чем же дело. Но мама меня остановила. Сказала, что это его расстроит. Я и не спросил его ни о чем. Но царапина в душе осталась.

Бедная моя мама! Сколько ей пришлось переволноваться за меня! У меня были постоянно меняющиеся страсти. Я занимался боксом, фехтованием, лошадьми, мотоциклом, плаванием. Периодически меня приносили домой то с перебитым носом, то окровавленного после того, как я вылетел на полном ходу из мотоцикла или упал с лошади. И все-таки лет в тринадцать-четырнадцать музыка перебила все другие увлечения. Все стало менее интересным.

Кончилось детство — арестовали отца. Его взяли прямо на работе. Потом был обыск дома. Какие-то книги, бумаги разбросаны по полу. Почему-то все книги они перелистывали. Нас сразу уплотнили — отрезали самую большую комнату. Мы с мамой остались жить в двух маленьких. Через некоторое время нам посоветовали скрыться. Месяца три-четыре мы с мамой жили по знакомым, прятались. Я помню еще, что деньги у нас исчезли совершенно. Мама уже не работала в статуправлении, она перешла в школу, уроков было у нее совсем мало, и мы сидели на картошке и чае. Не знаю почему, но я переносил все это легко. Подрабатывал частными уроками музыки.

У нас в доме все были на виду. И все время кто-то пропадал. Сначала это было в раннем детстве, перед войной. Потом началась вторая, послевоенная волна. Отец в нее и попал. Он был в лагере в Грузии. Его не отправили ни в Сибирь, ни на Север. Мама со мной на эту тему не говорила. Только повторяла все время: «Папа вернется». Мы отвозили передачи, но, конечно, никогда никаких свиданий.

Я помню, как меня стали бояться. В школе. Не ребята, а их родители. Не то чтобы они запрещали со мной общаться, просто относились как-то с опаской. Меня жалели, совали какие-то бутерброды, но я чувствовал, как боялись моих приходов. Это меня убивало. Я перестал ходить к кому бы то ни было. Кроме Игоря Агладзе. В его семье меня принимали по-прежнему. Может быть, даже с подчеркнутым радушием.

Из школы-десятилетки при консерватории я перешел в училище, так как только там был класс композиции. Закончил его за год. Очень хотел поехать учиться в Москву. Но мама меня не отпускала. Она настояла на том, чтобы я был поближе, и я поступил в Ереванскую консерваторию. Там мне было трудно. Меня приняли плохо — я считался армянином второго сорта, не ереванским, плохо говорил по-армянски, писал как бы не армянскую музыку. Тогда был всплеск национального самосознания. Кстати, не только в Армении. Но в Тбилиси, так как я не был грузином, не имело значения, какую музыку я пишу. А здесь мне впервые пришлось задуматься о том, кто же я такой, к какой национальности принадлежу. В школьные годы мы не имели понятия, кто есть кто, кто из нас русский, кто грузин, кто еврей. Конечно, я знал, что я армянин. Но моя мать

была из богатой тбилисской семьи, которую в городе хорошо знали, отец родился в Карабахе и позже переехал в Тифлис. И никого это не интересовало. Это не служило препятствием к дружбе, общению... Даже шпана у нас была интернациональной. Город делился как бы на две части. По правую сторону реки — Сололаки, где я жил. По другую сторону реки, там, где Плехановский проспект, — это уже другая часть. Так вот была знаменитая плехановская шпана. Предводителем плехановской шпаны был Володя Бураковский — ныне знаменитый кардиохирург, академик. Кстати, вместе с другим будущим академиком — Женей Примаковым.

А в Ереване мне было грустно, одиноко. Розовый красивый город меня не принял. Я привык к дому, а здесь впервые попал в общежитие. Прожил там всего два года. Историческая родина оставила меня равнодушным, голос крови во мне не заговорил. Я вернулся в Тбилиси, чтобы уехать.

В Москве я никого и ничего не знал. Подал документы в Институт имени Гнесиных. Мне выделили какой-то класс, я стал там заниматься, готовиться к экзаменам. Как-то сижу играю, вдруг открывается дверь и появляется голова. Я продолжаю играть. Дверь закрывается, а потом вновь просовывается та же самая голова и с любопытством на меня смотрит. Я не обращаю внимания. Когда голова появилась в третий раз, я, не выдержав, сказал: «Не мешайте, немедленно закройте дверь». Голова исчезла и больше не появлялась. На другой день — экзамен по специальности. Оказалось, что голова принадлежала ректору института Муромцеву. Я был в ужасе.

Народу — тьма. Конкурс — двадцать восемь человек на четыре места. Ходят по коридору и рассказывают друг другу, кто с чем поступает. Кто-то с оперой «Белая береза», кто-то с симфонией, кто-то еще с чем-то грандиозным. А я? С романсами и фортепианными пьесами! Балеты, которые у меня были, я не привез. То, что сочинил в Ереване, тоже не захватил. Через каждые три-четыре месяца моя музыка начинала вызывать у меня отвращение. Она казалась мне неинтересной, скучной, бессмысленной. Поэтому я и поступал с шестью романсами на сонеты Шекспира и сборником фортепианных пьес. Я сыграл, спел, настроение — кошмар. Экзамен закончился, всех вызвали в класс и стали объявлять результаты.

— Два, два, два, два, три... — примерно в такой последовательности называл оценки Павел Геннадьевич Козлов, один из членов комиссии. У меня было полное ощущение, что все кончено. Что я уезжаю. Собственно говоря, именно на это надеялась моя мама. Но для меня не поступить означало умереть. Москва тогда была как сегодня для кого-то Париж или Нью-Йорк. Это был не просто город. Это было место, где сосредоточены все надежды, все лучшие люди. Может быть, это было не так, но так казалось. Провал — конец мечтаниям. И вдруг объявляют: Таривердиев — пять с плюсом. Я просто не понял. Пятерка означала, что я поступил — ведь у меня был «красный» диплом и другие экзамены не нужно было сдавать. И мне объявили, что я поступил в институт. Это было пятнадцатого августа, как раз в мой день рождения.

Я выхожу из института, бреду, как в тумане, по улице Воровского. Вдруг меня обгоняет коричневая «Победа». Гудит, а я не оборачиваюсь. Гудит еще раз, я — ноль внимания. Не замечаю, что рядом с шофером сидит Арам Ильич Хачатурян. Он выходит из машины.

— Что же ты не отвечаешь? Я поздравляю тебя. Ты въехал в институт на белом коне.

Что это означало, я тогда не понял. Хачатурян сел в машину и уехал. Тут что-то стало до меня доходить. Я пошел быстрее, потом еще быстрее, потом просто побежал. Я бежал по Знаменке, свернул за угол, еще раз за угол и оказался на улице Горького, возле кафе-мороженое напротив Телеграфа. Бежать больше не мог, вошел в кафе и съел полтора килограмма мороженого.

На следующий день я заболел ангиной. А жил я тогда у Игоря Агладзе, вернее, у его дяди, в маленькой комнатке на Ленинградском проспекте. Дом был ужасный: огромный коридор, насколько хватало глаз, и из него — комнаты, комнаты. Кухня огромная, одна на всех, как и туалет. Дом был построен в двадцатые годы и, видимо, олицетворял собой представления о светлом коммунистическом быте. В этой комнатке я проснулся на следующий день после экзамена. Игорь — в Тбилиси, я один. Говорить не могу, встать не могу, слабею с каждой минутой. Стал задыхаться, чувствую, что просто умираю. А за окном — огромная Москва, а я один умираю в этом девятиметровом пенальчике. Окно открыто. На аллее игра-

ют дети. Я слышу их голоса. Проезжают машины. Мама далеко-далеко. И Москве до меня нет никакого дела.

Достучаться не могу. Случайно опрокинул графин с водой, который стоял возле меня, — тогда соседи все же что-то почувствовали и валомали дверь, вызвали «Скорую помощь». Мне что-то проткнули в горле, я задышал и проболел две недели. Двадцать девятого августа отправился в институт.

1953 год. Первый год моей жизни в Москве. В это лето закончилась первая фаза моей жизни. Я уже был студентом. Учеником Арама Хачатуряна. Продолжал жить на Ленинградском проспекте с Игорем Агладзе — когда поступал в институт, написал, что в общезжитии не нуждаюсь, думал, что так легче будет поступить. Весной, после смерти Сталина, выпустили отца. Я не смог приехать с ним повидаться сразу же — не было денег, я увидел его летом, на каникулах. Отец, который всегда был бравым, элегантным, вальяжным мужчиной, был разочарован и сломлен. Он стал работать в банке, но уже не директором, а простым служащим. Ему предложили восстановиться в партии, но он отказался.

По иронии судьбы я живу сейчас практически на той же улице, что и тогда. Это один из центральных проспектов, переходящий в улицу Горького, которая упирается в Кремль. Я никогда не забуду эту ночь. Раннее лето. Окна открыты. Вдруг слышится гул, он постепенно нарастает и переходит в грохот, заглушая все вокруг. Я выглядываю на улицу. По Ленинградскому проспекту по направлению к Кремлю идут танки. Головная часть колонны уже скрылась с глаз, а конца ей не видно. Я не понимал, что происходит. Репетиция очередного парада? Но какого? Ни одна привычная дата не совпадает. По Москве шли танки. Они шли и не кончались. Они шли к Кремлю. Утром мы все узнали, что арестован Берия. Начиналась эпоха Хрущева. Наступило утро надежд. Пришло время очередных иллюзий.

Мир мне казался огромным, бескрайним. Я был молод, полон сил, наивен, восторжен и чрезвычайно глуп.

Впереди, мне казалось, меня ждет только радость.

РАСТИНЬЯКИ ШЕСТИДЕСЯТЫХ

Москва пятидесятых, город надежд, город юности, она манила меня, и я с упоением ее для себя открывал. Москва казалась мне удивительной после полуголодного Тбилиси, пустых магазинов и жестокой нужды. Правда, она была не такой, какой я ее представлял. То, что я раньше видел в кинохронике, на фотографиях, показалось не таким красочным. Все казалось меньше. Я представлял себе Красную площадь более просторной. Большой зал консерватории – более сказочным. Большой театр – более вместительным. Постепенно я привыкал к Москве, к ее торопливому стилю, людям.

Поначалу они мне показались холодными и неотзывчивыми. Одно из первых впечатлений: на Ленинградском проспекте прямо на тротуаре лежит человек. Люди идут мимо. Такое в южном городе невозможно. Я подбегаю к нему, спрашиваю: «Что с вами? Вам помочь?» В ответ раздается невнятное бормотание. Это просто пьяный. Такое в Тбилиси тоже было невозможно. Человек, выпивший лишнее, сделает все, чтобы этого никто не заметил. Иначе это потеря чести. Да и собутыльники никогда не выпустят его в таком виде на улицу. Конечно, не это было главным моим впечатлением. Я сразу попал в интенсивный и напряженный ритм жизни Москвы и полюбил ее уже взрослой любовью.

С упоением мы смывались с лекций и удирали в парк Горького, гуляли, катались на лодочках.

Помню, как я пришел в общежитие. Внес свой рюкзак в комнату – чемодана у меня тогда не было – и засунул его под одну из

восьми кроватей, расположившихся по периметру вокруг пианино, которое стояло посередине. Это был барак на Трифоновской.

Жили мы дружно, пианино делили. Правда, в общезитии я заниматься не мог. У Арама Ильича был свой класс. Когда он уезжал — а это бывало довольно часто — я оставался заниматься у него. Я там просто прописался. Там был рояль и еще органчик — вот где я и учился играть на органе. Лекции заканчивались, я шел в класс и до десяти вообще не выходил из здания института. Сочинял, играл на органе. Мне никто был не нужен. Мне было так хорошо!

Есть хотелось всегда. Очень хотелось. В институтской столовке еда мне казалась безумно вкусной. Я и сейчас хорошо помню те ощущения: съешь борщ после холода, запьешь киселем, и аж туман в глазах, просто покачиваешься от сытости. Нормально пьянеешь, как после ста грамм.

Полуголодная, веселая юность. Конечно, она была далеко не одинаковой у разных людей. Кого-то из моих сокурсников подвозили на занятия в черных машинах. Кто-то, как я, в тридцатиградусный мороз добирался до института в летнем пальто, забегая в магазины и подъезды погреться. Кто-то жил с родителями в прекрасных квартирах, построенных еще в сталинские времена для сановников, а кто-то — в общезитии у Рижского вокзала в десятиметровой комнате, где помещалось восемь человек. Среди нас были и композиторы, и певцы, и инструменталисты. В нашей комнате жил тромбонист по фамилии Базилевич. По нашим понятиям пожилой человек (ему было около тридцати), он дул в свой проклятый тромбон безостановочно с утра до вечера.

Стипендия — двадцать семь рублей, получалось меньше рубля в день. Прожить на нее было совершенно невозможно. Кое-кто подрабатывал в ресторанах. Я прекрасно импровизировал, и мне тоже предложили такой заработок. Восемьдесят рублей в месяц, да еще еда. Я отказался. Я понимал: если пойду на это — уже не вырвусь. Поэтому мы с ребятами подряжались на Рижском вокзале разгружать вагоны. Чаще всего это были вагоны с продуктами. За работу нам на восьмерых давали мешок картошки. Мы тащили его в общезитие, и начиналась «безбедная жизнь». А как-то к нам пришел человек из научного института и предложил купить наши скелеты,

после смерти, естественно. Для этого нужно было подписать бумагу... Мы долго всерьез обсуждали этот вопрос всей комнатой, но решили, что пятьдесят рублей за скелет слишком мало.

Ходил я в свитере и единственных штанах. Весь первый курс мечтал купить серый костюм, рубашку, галстук и туфли. У нас была девочка, очень хорошенькая, она мне жутко нравилась. Но я считал, что не могу пригласить ее в консерваторию. «Как же без костюма? Неужели идти в свитере?» — думал я. Хотя ходил в консерваторию чуть ли не ежедневно в этом своем единственном свитере — нас пускали по студенческому билету на галерку. Но с ней я хотел пойти в партер. На первом курсе я костюм так и не купил. Купил, кажется, на втором или на третьем. Серый в елочку. И гладкий галстук. Только девочка куда-то исчезла.

А еще чуть ли не на первом курсе я устроил бунт. Конечно, я был не прав. Но я был юн, убежден в том, что гениален, и хотел учиться не так, как меня учили. Я полагал, что мне нужно как следует пройти строгий стиль, полифонию, а вот классическая гармония, которую нам преподавали, мне не нужна. Она мне была неинтересна. Я хотел искать свежие, новые краски, а мне на уроках гармонии не давали это делать. Я не хотел учиться у Козлова, а он меня из принципа заставлял. Я не ходил к нему, а он строчил на меня докладные. Вот я и написал статью в стенгазету. О том, что молодые композиторы имеют право знать современную гармонию, изучать Прокофьева и Мессиаана. Я требовал. А Козлов отвечал, что это не музыка, и продолжал регулярно подавать докладные ректору. Уже шла речь о моем исключении за неподчинение и нарушение дисциплины.

И вот как раз в самый критический момент произошел такой случай.

С Люсей Кренкель, моей однокурсницей, мы выходим из института.

— Что у тебя? — спрашивает она.

— Ужасно. Меня вызывают к ректору. Но я не сдамся.

На следующий день меня действительно вызывают к Муромцеву.

— Что у вас происходит? Я вас внимательно слушаю.

Я все ему честно рассказываю. Оказывается, он вчера обогнал нас на улице, когда мы шли к метро. Он все слышал и обещает все уладить. Он разрешает мне сдать классическую гармонию досрочно и переводит к другому педагогу, у которого я могу заниматься по индивидуальному курсу. Вот так я попал к Валентине Таранущенко, гениальному педагогу, с которой мы моментально прошли классическую гармонию и засели за современную. Все это сделал Юрий Муромцев, человек, которому я обязан.

Умер Сергей Прокофьев. Я учился еще на первом курсе. Так получилось, что Хачатурян представил меня Сергею Сергеевичу в день премьеры Седьмой симфонии в Колонном зале. Дирижировал Самосуд. Я был потрясен, хотя сегодня понимаю, что, может быть, это не самое лучшее произведение Прокофьева. Но как я тогда слушал! Какая чистота, какое сверкание, финал, который уносил тебя в небо, в космос. Был бешеный успех. Прокофьева вызывали раз восемь. Тогда он мне казался старичком. Очень болезненным с виду. Когда Арам Ильич меня с ним познакомил, я от почтения готов был сквозь землю провалиться.

И вот Прокофьев, мой кумир тех лет, умер. По трагической случайности в тот же день, что и Сталин. До Сталина мне совершенно не было дела, меня это никак не взволновало. А на похороны Прокофьева я помчался. Гроб с телом выставили в Союзе композиторов на Миусах. Присутствовало человек восемь. Видимо, остальные, так же как и начальство, отправились на похороны Сталина. Как страшно и поразительно смерть этого человека заслонила собой все. Но историю не обманешь. Прокофьев — величайший музыкант XX века, а Сталин как был тираном, так и остался.

Я учился в классе Арама Ильича Хачатуряна. Атмосфера, которую создавал вокруг себя этот удивительно талантливый и жизнерадостный человек, способствовала нашему раскрепощению и творчеству. Он учил нас сочинять не по обычным, устоявшимся канонам, как это было в других классах, где музыка писалась при непосредственном участии профессора. Он давал нам полную свободу действий. И хотя атмосфера в институте была все еще напряженной и отголоски постановления сорок восьмого года о формализме и космополитизме все еще витали в воздухе, тем не менее

Хачатурян, сам недавно подвергшийся уничтожающей критике, пытался в каждом из своих учеников выработать ощущение своего стиля, собственного восприятия мира. Нет, занятия не были регулярными. Хачатурян уже был знаменитым композитором, он много ездил по стране и в зарубежные турне в качестве дирижера своих сочинений. Композитор он был замечательный, а дирижер, честно говоря, ужасный. Мне рассказывали музыканты, что их главной задачей, когда он стоял за пультом, было не смотреть на его дирижерскую палочку, так как он их сбивал. Но поразительно — оркестр звучал у него превосходно. Видимо, обаяние его музыки, да и его личности магически действовало на оркестрантов. Концерты его всегда были чрезвычайно интересными.

Хачатурян никогда не учился никакой педагогике. И тем не менее, на мой взгляд, был одним из лучших преподавателей композиции. Будучи сам великим музыкантом, совершенно неповторимой индивидуальностью, он пытался развивать у нас самостоятельное мышление. Практически все его ученики стали действующими композиторами. Причем самыми разными, каждый со своим стилем.

Он говорил нам: молодой композитор подобен сосуду, на дне которого имеется драгоценная жидкость таланта. Остальная часть этого сосуда заполнена просто водой. Надо очень много писать, чтобы эта вода — чужие влияния, вторичные ассоциации — могла бы выписаться в нотах, и тогда ваше перо достигнет дна сосуда, той драгоценной жидкости, которая именуется индивидуальностью. Сколько ее там? Какова она? Есть ли вообще? Все это можно выяснить только тогда, когда уйдет вода вторичности. Удивительно, как этот человек, еще совсем недавно оболганный, униженный безобразным постановлением и травлей коллег, имеющий на своем счету рассыпанные наборы последних сочинений, уже готовых к печати, размагниченные пленки, человек, безосновательно обвиненный в формализме, антинародности, космополитизме вместе со своими великими коллегами, Шостаковичем и Прокофьевым, тем не менее добивался от нас стремления искать свою индивидуальность.

У меня тогда сложилось ощущение, что публичные покаяния, к которым вынудили эту великую тройку, во многом сломали их,

хотя каждый из них и после постановления написал замечательные сочинения. Видимо, постановление связывалось в их представлениях с прошлыми репрессиями, репрессиями тридцать седьмого года. Да и в сорок восьмом, несмотря на то что никого из известных деятелей культуры не арестовали, тюрьмы и лагеря были заполнены новой волной репрессированных. Я думаю, что самые разные люди этого поколения до конца своих дней не могли оправиться от постоянной неуверенности не то что в завтрашнем дне, но и в следующем часе. Каждый искал пути самозащиты и пытался хотя бы внутренне оградить свой мир от внешней политической агрессии.

Например, Шостакович избрал совершенно удивительный метод. Он подписывал любую политическую галиматью, которую ему приносили корреспонденты самых разных газет. Какое-то время это несколько шокировало, но потом количество перешло в качество, и в журналистских кругах стало известно, что он подписывает не читая. Так он как бы отделил себя от статей, справедливо рассчитывая, что история сама все расставит по своим местам. Так и случилось. В это же время он создает свой «Раек» — кантату-сатиру на постановление сорок восьмого года. Но тем не менее страх жил в нем до последних дней.

Я вспоминаю две грустные и немного смешные истории, произошедшие с Арамом Ильичом Хачатуряном. Это было уже в шестидесятые годы, когда мое поколение, только что вошедшее в жизнь, не боялось никого и ничего. Нам были непонятны по молодой глупости и нетерпимости чувства людей поколения Шостаковича и Хачатуряна. Так вот, однажды Арам Ильич звонит мне:

— Приезжай немедленно!

— Вы здоровы? — испугался я, вскочил в машину и помчался к нему.

— Ты знаешь, я сегодня был в Кремле, — возбужденно стал рассказывать он, когда я буквально ворвался в его дом. — Я был там на обеде и сидел рядом с Подгорным (тогдашним Председателем Верховного Совета).

— Арам Ильич, вы все перепутали. Это Подгорный сидел рядом с вами.

— Молчи! Ты сумасшедший! Ты диссидент! Тебя когда-нибудь посадят.

Повторяю, это были шестидесятые годы. Хачатурян как человек своего поколения был травмирован навсегда. И это ведь не просто кто-то, а величайший музыкант, имя которого уже осталось в истории. Он напомнил мне мою маму, которая всегда боялась за меня.

Это были люди, выросшие, сформированные в атмосфере террора и страха. Они искренне боялись за нас. За ту безобидную ересь, которую мы несли.

И еще одна история. Она произошла позже, когда шла речь о том, что Альфреда Шнитке пригласил Кельнский оркестр на исполнение его сочинения. По тем временам для того чтобы Шнитке мог отправиться в Кельн, требовалось решение секретариата Союза композиторов. Все выступавшие — разумеется, из числа тех, кого никогда никуда не звали, — высказывались против разрешения. Правда, среди них не было ни одного человека с именем, на которого при случае можно было бы сослаться. Шостакович отсутствовал. Обратились к Хачатуряну, который там был. И вдруг наш добрейший и всегда молчащий на секретариатах Арам Ильич закричал во весь голос, ударив кулаком по столу: «Да неужели за сорок лет беспорочной службы Союзу композиторов я не заслужил права промолчать?» Смешно? Совсем нет. Это трагедия хорошего и доброго человека.

А ведь Сталина уже не было. Балом правил Хрущев. Но никто из них, напуганных тогда, не верил в серьезность перемен. К сожалению, они оказались правы. Оттепель была недолгой.

Тем не менее в те далекие годы юности, когда нам было по двадцать и мы были студентами, мы считали себя Растиньяками, приехавшими завоевывать музыкальную Москву. Пусть мы нищие, но у нас все впереди. Впереди, нам казалось, нас ждет только радость...

От общежития до института зимой я добиралась по-прежнему перебежками, забегая в магазины, подъезды, чтобы погреться. Холодно ужасно! И вот как-то на улице Воровского ко мне подходит незнакомый человек лет пятидесяти.

— Я хочу с вами поговорить.

— Давайте скорее, а то очень холодно.

Незнакомец улыбается и предлагает войти в ближайший магазин. Так мы оказались в булочной.

— Хочу дать вам тысячу рублей.

— Мне? Почему? — Я не могу скрыть своего удивления.

— Так мне хочется. Мне в юности так же дали тысячу рублей незнакомые люди. Теперь я хочу помочь вам. С условием, что вы когда-нибудь сделаете то же самое.

Я опешил. Взял деньги. Это была огромная по тем временам сумма. А для меня тем более. Я купил себе пальто, костюм, полосатую пижаму и чемодан. Не знаю почему, но мне очень хотелось купить чемодан. У всех ребят в общежитии чемоданы были, кроме меня. Я положил его под кровать...

Я вспоминаю об этом времени с нежностью. Мы были так молоды и так надеялись на то, что все страшное позади. И именно мы, молодые и веселые, готовые работать и служить своей стране, окажемся ей нужными.

Мы жили как бы в двух измерениях — веселой нужды и огромного интереса ко всем духовным ценностям, к которым могли иметь доступ. Сегодня я понимаю, как мы были в этом ограничены! Мы ведь всерьез не имели понятия ни о Стравинском, ни о Шенберге, ни о Цветаевой и Ахматовой, не говоря уж о Булгакове. Мы еще не знали этих великих имен — они были для нас закрыты.

Все-таки что-то из запретного удавалось раздобыть. Я помню, как прочитал, тайком конечно, запрещенный труд по современной гармонии Оголевца. Книга, изъятая из нашей институтской библиотеки, лежала в качестве подставки на стуле библиотекарши, так как она была очень маленького роста. Я стащил книгу, а когда принес обратно, маленькая библиотекарша пришла в ужас. Сначала она жутко рассердилась на меня, а потом умоляла никому не говорить, что эта книга не была уничтожена. А ведь это была всего лишь книга по современной гармонии!

Арам Ильич из очередной поездки в Америку, где он встречался со Стравинским, привез пластинку и партитуру «Симфонии псалмов» и сказал:

— Послушай это здесь, у меня дома, посмотри партитуру, но никому только не рассказывай.

А ведь это были уже не сталинские, а хрущевские времена.

Но мы набрасывались на все, что было хоть мало-мальски доступно. Набрасывались, как голодные волчата. Время надежд. Крохотные достижения казались нам большими победами. Выходит на экраны первый фильм Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь». Действительно веселый фильм, высмеивающий начальство. Сейчас смешно: «начальство» — всего лишь директор заводского клуба. Но по тем временам и это было невероятной смелостью. Позже выходит «Оттепель» Ильи Эренбурга. Это уже казалось чем-то неслыханным. А потом «Не хлебом единым» Дудинцева. Время великого Булгакова пришло позже.

Заново был открыт для нас Рахманинов. Не могу точно вспомнить год, когда это было. Наш институтский оркестр подготовил программу из его произведений, до этого мало звучавших. Великие имена, которые были известны нам просто как имена, наполнились реально звучащей музыкой. Жадность — вот слово, которое, наверное, точно выражает ощущения молодых людей тех лет. Мы бегали на концерты в Большой зал консерватории. Мы прорывались и стояли в Малом зале консерватории на концертах Зары Долухановой, Нины Дорлиак и Святослава Рихтера. Я не совру, если назову эту атмосферу атмосферой надежд и приподнятости. Ощущение нашей нужности не покидало нас. Нам казалось, что нужны мы, именно мы, молодые, не отмеченные страхом предыдущих поколений. Это была атмосфера всей тогдашней жизни.

Я учился на третьем курсе, когда Арам Ильич посоветовал мне предложить в издательство «Советский композитор» только что написанный вокальный цикл на стихи средневековых японских поэтов. Я отнес его в издательство. К моему изумлению, цикл был принят и через некоторое время опубликован.

А на четвертом курсе к нам в институт пришли ребята из ВГИКа — Эльдар Шенгелая, Михаил Калик и Эдик Абалов. Они снимали курсовую работу, картину по заказу Общества спасения на водах. Комедию «Спасите утопающего». Они пришли в перерыве между лекциями и стали спрашивать, не напишет ли кто-нибудь музыку для этого фильма. Конечно, бесплатно. Шла сессия. Всем было ни до чего — некогда. А мне стало ужасно интересно. И я согласился.

Написал музыку быстро. В главной роли, кстати, снималась студентка четвертого курса ВГИКа Людмила Гурченко, только что ставшая звездой советского кино — по экранам шла «Карнавальная ночь».

Москва готовилась к Всемирному фестивалю молодежи и студентов. А я входил в совершенно новый для меня мир — мир кино. Темные залы, проявка, монтажные. Я совал нос во все. При Гнесинском институте создали молодежный оркестр. Им руководил замечательный музыкант Эрик Тяжов, который, к сожалению, рано умер. Он и записал музыку к фильму. Так началась моя киносъемочная биография. Кстати, за этот фильм на конкурсе студенческих работ в Брюсселе я получил свою первую международную премию. А через год Михаил Калик и Борис Рыцарев предложили мне работать с ними уже на профессиональной студии имени Горького. Фильм снимался по известному роману Фадеева «Разгром». Это была их дипломная работа. Случай совершенно неожиданный. Примерно тогда, когда я бунтовал в своем институте, студенты ВГИКа бунтовали у себя, требуя права снимать дипломы на профессиональных студиях. И они отвоевали его на несколько лет. Именно тогда «вышли в свет» Михаил Калик, Гия Данелия, Андрей Тарковский — вот такого класса режиссеры. Потом все покатилось по-прежнему. То есть, заканчивая ВГИК, режиссер несколько лет работает ассистентом на студии, и только потом, даст Бог, он получает право на постановку. Сейчас бывает, что молодым режиссерам, которые находят деньги, дают свою постановку, но это сейчас. А тогда был совсем непродолжительный период времени, когда вгиковцы отвоевали право работы над дипломом на профессиональной студии. И вот они позвали меня. Я был в восторге.

Помню, как я впервые появился на студии. Даже взял такси, хотя у меня тогда денег не было. Группа вся профессиональная, студийная. Со мной тоже подписали договор. И я стал писать музыку. Это была моя первая профессиональная работа в кино, и мне ужасно хотелось показать, на что я способен. Я написал музыку, очень много музыки, для большого симфонического оркестра, мужского хора, женского хора и двух солистов. Все мы были очень довольны собой. Я в восторге от режиссеров, режиссеры от меня. И забавно — вся студия была увлечена этой музыкой. Настолько, что од-

нажды пришел гонец и попросил, чтобы мы с режиссером зашли к директору студии Бритикову. Я сыграл ему увертюру. Партию барабана стучал на рояле. На пюпитре. Когда я закончил, он сказал:

— Вот если фильм получится таким же, как эта увертюра, то все будет замечательно.

Я был в восторге. И Мише это было тоже приятно. Теперь я понимаю, что это редкое качество для режиссера. Но тогда мы все были в восторге друг от друга.

Музыка к фильму практически вся писалась параллельно со съемками. Снимали частично под Москвой, частично — в Пицунде. Я тоже ездил на съемки. Мне было интересно абсолютно все. Как же — впервые меня отправили в командировку, купили билет. Сняли для меня комнатку, инструмент притащили из какого-то детского сада. И прямо там я писал. Помню, снимался эпизод с Метелицей, и камера должна была его на тележке объехать. А музыка для этого эпизода была уже написана. Когда я приехал на съемку и увидел, как тележку толкает ассистент оператора, я понял, что он толкает ее совершенно неправильно. Я музыку-то знаю — а он не попадает в ритм, ведет панораму быстрее.

— Подождите, — сказал я, — давайте я это сделаю. — И несколько дублей тележку вел я. Я знал, какая будет музыка — она звучала у меня в голове. И задавал темп тележки. И эти отрывки получились фантастически. Потому что они совершенно слились с музыкой. Тогда у меня еще не было того опыта, когда, имея изображение, можно сделать музыку.

Наступил момент, когда все было снято и нужно было музыку записывать. Я ужасно нервничал. Как это будет звучать в оркестре? В первый день записи с утра я поехал в Сандуновские бани. У меня была всего одна хорошая рубашка — мне ее там постирали, погладили, отутюжили костюм, и я отправился на запись. Приезжаю. А оркестром руководил знаменитый по тем временам дирижер Гамбург. Народный артист и так далее. А я тогда увлекался Прокофьевым настолько, что записал партитуру всю целиком in C. И все транспонирующие инструменты тоже. Конечно, партии переписали в строях. Тогда мне казалось, что вся история с транспортом — это глупость, и я позволил себе сделать то, что делал Прокофьев.

ев. Дирижер был ужасно недоволен. При всем оркестре он устроил мне допрос.

— Почему вы так написали?

— Потому что так писал Прокофьев. Я считаю, что так правильно.

— Это пижонство.

Тут я не на шутку обозлился.

— С вами я работать не буду, — ответил я, повернулся и ушел.

Я ждал этого дня много лет. И все же работать отказался. За мной выбежал директор.

— Как это вы не будете работать с этим дирижером? Мы запишем на ваш счет эту смену.

Тут вышел Калик.

— Если композитора не устраивает дирижер, я отказываюсь тоже, — присоединился он ко мне, даже не зная, в чем дело, не зная, прав я или не прав. Вот это одно из качеств Миши Калика. Если он стоит с человеком рядом, он не предаст его. Так мы и ушли, сорвав запись.

Что началось! Звонки, извинения. «Я не хотел вас обидеть. Мы оба горячие люди». Кончилось тем, что музыку к «Разгрому» записал Геннадий Рождественский, тогда еще совсем молодой дирижер.

Когда вышел фильм, начался новый скандал. В «Известиях» появилась огромная статья «Мы такими не были» за подписями бывших партизан. Герои Гражданской войны на нас ужасно обиделись. Конечно, фильм был сделан более честно, чем роман. В нем не было слепой героики. Был действительно разгром. Разгром огромного отряда, который произошел из-за глупости командиров, и это было впервые подчеркнуто. В общем, в результате скандала картина вышла ничтожным тиражом. Ну а мы с Мишей подружились навсегда, и все картины, которые снимал Калик, мы делали вместе.

Калик старше меня на несколько лет. И если многие из нас были лишь детьми репрессированных, а кого-то чаша сия вообще миновала, Калик прошел этот путь сам. Путь репрессий и лагерей. Захватила его волна конца сороковых.

Миша был студентом первого курса ВГИКа. Их компания часто собиралась в кафе-мороженое на улице Горького — здесь тусовалась молодежь в последние годы жизни Сталина. Всесильный Берия

любил тогда, проезжая на машине по улицам города, высматривать себе молодых девушек. Позже их увозили к нему на дом, естественно, под страшным секретом. Им объясняли, что если кто-то узнает, то не только они сами, но и все их близкие отправятся в лагерь. И это было правдой.

Однажды весенним вечером по улице Горького медленно полз длинный лимузин. Он двигался от Центрального телеграфа к площади Маяковского. Из окна Берия заметил хорошенькую девушку. Начальник его охраны, выскочивший из притормозившей машины, в категорической форме «пригласил» девушку внутрь. Машина отправилась в загородную резиденцию Берии, с девушкой, несмотря на все ее мольбы и протесты, произошло то, что обычно происходило в таких случаях. На прощание ей было заявлено, что, если кто-то узнает, ее ждут большие неприятности. Девушка не удержалась и поделилась со своим другом. Юноша еще где-то рассказал. Через два дня были арестованы не только они, но и все, чьи телефоны оказались в записной книжке молодого человека. В том числе и Калик. Подручные Берии действовали умело. Группе из сорока человек, которые даже и не подозревали, за что их арестовали, было предъявлено обвинение в покушении на жизнь Сталина. Калик рассказывал мне, что следователь, который вел дело этой группы, сказал: в случае если он подпишет обвинение, ему гарантируется жизнь — правда, его ждет двадцать пять лет лагерей. Но если на суде хотя бы намеком всплывет история с Берией, то его ждет расстрел. «Впрочем, — добавил он, — меня расстрел ждет тоже». Калик и его друзья знали, как заматаются следы командой Берии, и на суде ничего не отрицали. Так двадцатилетний Миша Калик отправился в лагерь. Это было в сорок девятом. В пятьдесят четвертом, уже после смерти Сталина, вместе со многими другими, группа была реабилитирована. Когда через четыре года Калик пытался восстановиться в Институте кинематографии, тогдашний ректор института категорически отказал ему. Он сказал, что хотя Калик и реабилитирован, тем не менее советское искусство должно воспитывать таких режиссеров, которые смогут снимать светлую действительность советской жизни. А он, пройдя систему лагерей, вероятно, этого не сможет. Но после многочисленных хождений

Миши по разным инстанциям его все-таки восстановили во ВГИКе. Вот такая история. Несмотря на то что ему пришлось пройти через ад сталинских лагерей, Михаил Калик остался удивительно светлым и добрым человеком. Все, что он делал в искусстве, всегда было отмечено пронзительной светлой интонацией. Так что ректор оказался не прав.

В институте образовались все три линии, которые потом меня интересовали — камерная вокальная музыка, опера (тогда я написал оперу «Измаил-бей») и киномузыка.

В год окончания класса Хачатуряна меня приняли в Союз композиторов. Принимал меня сам Шостакович, который приветствовал мой приход в Союз добрыми словами. А мой учитель Хачатурян сказал: «Ты въехал в Союз на белом коне».

Я уже не жил в общежитии, когда мне позвонила Зара Долуханова. Вместе с моей первой женой, Еленой Андреевой, мы жили в ванной комнате в квартире ее родителей. Вернее, в комнатке, которая была переоборудована из шестиметровой ванной.

— Вы написали романсы на стихи Беллы Ахмадулиной. Я хочу их послушать.

Я понес ноты ей домой, на улицу Неждановой, где она живет и сейчас. Я показал ей вокальный цикл, она заинтересовалась, сказала, что будет его петь. Тогда ее концертмейстером была Берта Козель. Они отнеслись ко мне чрезвычайно тепло и нежно. Мы стали заниматься. Тогда же Зара Александровна заинтересовалась моими циклами на стихи Леонида Мартынова, «Акварелями», «Скирли». Так родилась программа концерта. Они исполнили ее сначала в Зале имени Чайковского, а потом через неделю повторили в Большом зале консерватории.

Помню, как я фланировал накануне концерта возле Зала Чайковского. Там висела афиша концерта — она врезалась мне в память: «Микаэл Таривердиев, первое отделение, Сергей Прокофьев, второе отделение». От лицемерия напечатанной афиши мне хотелось закричать: «Люди, посмотрите на афишу!» А люди равнодушно проходили мимо.

Зал был полон. Зара вызывала меня на сцену. Я не посмел подняться — боялся, что непременно упаду, если буду подниматься по лестнице. Зара пригнулась ко мне, я поцеловал ей руку. Это был счастливейший день в моей жизни. Во время повтора в Большом зале я уже чувствовал себя спокойнее. Потом Долуханова пела мои романсы вместе с «Русской тетрадью» Гаврилина. Самое начало шестидесятых — ощущение полета, восторга. Тогда же вышел следующий наш фильм с Мишей Каликом — «Человек идет за солнцем».

Если «Разгром» был достаточно традиционной картиной, то новая работа оказалась действительно новой. Это был первый советский фильм, снятый в достаточно раскованной манере. Ведь тогда все было действительно жестко регламентировано — каким должен быть сценарий, каково соотношение положительных и отрицательных героев. А тут все это начисто отсутствовало. Сама идея чего стоила! Картина, конечно, была сделана под влиянием французской «новой волны», Луи Маля. Здесь отсутствовал сюжет. Просто пятилетний мальчик рано утром отправляется вслед за солнцем. По пути он встречает разных людей, получают разные новеллы, жизнь открывается разными сторонами. Фильм был снят просто превосходно оператором Вадимом Дербеневым. Он получился нежным, мягким, светлым. Здесь нужно было много музыки. А я поставил перед собой такую задачу — обойтись без струнных, пойти по пути не лейт-мотивов, а лейт-тембров. Чтобы определенный тембр вызывал определенные ассоциации. Тембр трубы, флейты, клавесина. Впервые попробовал клавесин. В нашем кинематографе его тогда еще никто не использовал. И кстати, клавесинных концертов тогда тоже не было. Первый клавесин появился где-то в году пятьдесят девятом, на радио. Да и камерные оркестры, к каким мы привыкли, стали появляться только тогда.

Тембр клавесина был связан в фильме с движением, темпом. Я решил все сделать на сочетании клавесина, деревянных и медных. Сочетание странное. Когда я делал партитуру, мне нужны были струнные. Но я твердо решил их не использовать. Приходилось придумывать. А оттого что приходилось придумывать, что-то было ограничено, возникали какие-то свежие вещи и партитура получи-

лась оригинальная, необычная. Мне просто хотелось пойти совсем по другому пути, чем у меня вышло в «Разгроме». Там я решил продемонстрировать все, что умею, и поэтому прибегнул к огромному составу. Но это был неправильный ход. Все было нормально на записи, но плохо переводилось на оптическую пленку. Масса оркестра стала давиться под шумами, репликами. В фильме музыка часто должна нырнуть под изображение, под реплику. Ведь целое в кино рождается от сочетания музыки, реплик, шумов – это только звуковой ряд. Иногда выходит на первый план только музыка, и она звучит сольно, иногда она обязательно должна уйти под шумы и работать в сочетании с ними. Я понял, что всеми этими вещами удобно оперировать, когда музыка решается в камерном составе. У нас это было впервые. После этой картины к камерным составам стали прибегать многие.

Картина снималась на студии «Молдова-филм». Уже тогда я понял, что если не буду сам сидеть на перезаписи, то получится все не то. С тех пор и осталась у меня эта привычка. Более того, я пошел на курсы звукорежиссеров, которые были открыты тогда при Всесоюзном радио, и закончил их. Когда картина была готова, нас вызвали в ЦК Компартии Молдавии. Второй секретарь ЦК, по моему Постовой его фамилия, закатил дикий скандал. Он сказал буквально: «Человек идет за солнцем, значит, он идет на Запад». А потом еще добавил, что не понимает, как эта картина поможет повысить урожай кукурузы в Молдавии. Мы попросили разрешения увезти фильм в Москву и показать московскому начальству. Нам было в этом категорически отказано. Тогда мы решились на крайнюю меру. Мы выкрали копию и в багажнике машины тайно переправили в Москву. С этой копией обратились прямо к тогдашнему председателю Союза Ивану Пырьеву, показали ему. Он не увидел в ней ничего особенного, мы получили разрешение на ее показ. Через неделю состоялась премьера в Доме кино (он тогда находился на Воровского). Успех был оглушительный. Так что на другое утро мы с Мишей Каликом проснулись знаменитыми.

А в ноябре в Москву приехала делегация французских кинематографистов, которые, посмотрев фильм, наговорили массу теплых слов и пригласили нас с Каликом на Рождество в Париж пока-

зять картину в парижском киноклубе. Вот они, новые времена наяву. Париж! Впервые за границу! Да еще в Рождество! Документы оформлены. Билеты получены. Двадцать второго числа мы приехали в Союз кинематографистов за паспортами. Нас пригласил зайти Пырьев.

Мы вошли в его кабинет.

— В Париж поедет только Таривердиев, — сказал он нам сразу, как отрезал. — Что касается вас, Миша, — обратился к Калику, — мы не можем дать согласия на вашу поездку. Инстанции против. (Кстати, Пырьев долго бился, чтобы получить согласие на поездку Миши.)

— Я один не поеду, — стал протестовать я.

— Вы себе плохо представляете, чем для вас это может кончиться, — уговаривал Пырьев. — Вы не представляете, что может означать для ваших будущих поездок этот отказ.

Миша тоже уговаривал меня поехать. Но я не мог. И не поехал. Десять лет после этого я был невыездным. Меня даже не выпустили в турпоездку в Польшу.

Тогда я стал понимать, что времена не очень-то изменились. Хотя иллюзии еще были. Был «спрос» на молодых. Телевидение, радио, издательства наперебой интересуются нами. Помню, что на телевидении в первый раз я появился, еще когда учился в институте. Шел вечер студентов Института имени Гнесиных, и прямо в кадре ко мне обратилась Валентина Леонтьева. Она попросила меня подойти к роялю и что-то спеть, хотя мы до этого уговаривались, что просить меня петь она не будет. Камеры были направлены на нас, я погибал от смущения, но упирался, почему-то все время твердил, что я ученик Арама Ильича Хачатуряна и петь не буду. И тогда обязательная Валя сказала:

— Но вы же не откажете даме?

— Мне больно отказать, — ответил я, — но я просто хочу пожалеть вас и телезрителей.

В общем, была длительная борьба, которая закончилась моей сомнительной победой. Но потом я привык к телекамере и вообще перестал ее замечать.

Появляются новые друзья.

В конце пятидесятых в моей жизни произошло еще одно событие. Премьера вокального цикла на ранние стихи Владимира Маяковского в Большом театре, где состоялся концерт памяти поэта. Я очень любил раннего Маяковского. К тому же мне всегда трудно сочинять музыку на стихи, написанные ямбом или хореем, в точной метрической структуре, ровные, закругленные по своему ритму. Они диктуют какое-то ритмическое решение, которое мне не нравится, раздражает. Когда же писал на стихи Маяковского, было свободно и легко. И безумно интересно. В цикл вошли «Лиличке, вместо письма», «А вы могли бы?», «Кое-что про Петербург», «Тучкины штучки», «Послушайте, ведь если звезды зажигают...». Этот цикл и положил начало моим экспериментам в области вокальной музыки.

Так вот, на другой день после премьеры в Большом у меня дома раздался звонок. «Это говорит Лиля Юрьевна Брик, — представился голос. — Вы написали музыку на стихи Маяковского. Мне кажется неправильным, что мы не знакомы. Приходите в среду в пять часов». Так я стал бывать на обедах в доме Лили Юрьевны Брик и Василия Абгаровича Катаняна. Надо ли объяснять, что означало для меня, да и для всех нас, это имя? Лиля Брик, женщина, вдохновившая Маяковского на лучшие его стихи. Женщина, которая была названа первой в его предсмертной записке. Женщина-легенда... Тогда ей было под семьдесят. Но она и тогда оставалась удивительно красивой. Вероятно, это был один из самых интересных домов в Москве. Здесь пересекались самые разные люди, хотя круг их был достаточно ограничен. В этом доме бывали Луи Арагон, Эльза Триоле, Надя Леже, Плисецкая, Щедрин, Вознесенский. О Лиле Брик и тогда говорили разное. Но общение с женщиной, связанной такими узами с Маяковским, такой незаурядной, дало мне бесконечно много. Помню, она подарила мне только что вышедший том изданной ею личной переписки с Маяковским. Книга оставила у меня двойственное впечатление. Уж очень интимное, чего, вероятно, широкая публика не должна была знать, проступало в этой книге. Я сказал об этом Лиле Юрьевне. Я был молод, и, как теперь понимаю, большим тактом мое замечание не отличалось. Но она ответила мне: «Я хочу, чтобы, пока я жива, все, что связано с

Маяковским, стало достоянием всех. Желающих извратить наши отношения, уверяю вас, предостаточно». Она так и подписала эту книгу: «Микаэлу Таривердиеву. Эта книга о правде и кривде Маяковского».

Тесная трехкомнатная квартирка на Кутузовском проспекте, уставленная полками с книгами. Книги везде – в гостиной, в кабинете, в холле, по-моему даже в спальне. В этом доме царил дух сопричастности великому поэту. И мне кажется, что никому не дано право – ни тогда, ни сегодня, ни завтра – судить женщину, которую он любил. По-моему, это единственно возможная позиция.

Влияние Лили Юрьевны на художественную интеллигенцию тех лет было огромным. Самое любопытное, что вокруг нее собиралась та самая молодежь шестидесятых – музыканты, поэты, художники. Она щедро раздавала идеи, конечно обычно связанные с Маяковским. Это была именно ее идея – написать ораторию «Война и мир» по Маяковскому. Я этой идеей очень зажегся. Катанян, муж Лили Юрьевны, известный маяковед, сделал подборку стихов для будущей оратории, что-то вроде либретто. Ужасно жаль, что эта работа так и не состоялась.

Лиля Юрьевна попросила записать на магнитофон цикл на стихи Маяковского. И хотя этот цикл исполняли прекрасные певцы и у нее была радионная пленка и несмотря на мое отчаянное сопротивление, она настояла на том, чтобы я напел этот цикл сам. Я напел, аккомпанируя себе на рояле, своим ужасным «композиторским» голосом, не понимая, зачем ей это нужно. Но она считала, что важно сохранить все версии – и профессиональную певческую, и авторскую. Это нужно было ей для каких-то сравнений, исследований. Во всяком случае, я хорошо помню, что я никогда не мог противостоять ей. Почему? Не знаю. Но в этой уже старой женщине была удивительная магнетическая сила.

В доме Брик и Катаняна я познакомился с Андреем Вознесенским и Беллой Ахмадулиной. Именно Лиля Юрьевна сказала, что я должен писать на их стихи. И она, как всегда, оказалась права. И творческое сотрудничество, и дружба с этими столь разными замечательными поэтами сохранилась у меня на все последующие годы. Лиля Юрьевна «сколачивала» нас в какой-то единый кулак.

И действительно, что-то необъяснимое связывало всех нас. Именно у нее в доме познакомился Родион Щедрин с Майей Плисецкой. И этот союз дал очень многое творчеству обоих. Однажды Щедрин мне даже сказал: «На меня наибольшее влияние в течение моей жизни оказали три человека. Мой отец, Лиля Брик и Андрей Вознесенский». Что касается меня, то в ряду людей, оказавших на меня влияние, я бы назвал мою мать, Лилю Брик и Мириам Салганик, моего близкого друга, индолога, замечательного переводчика, политолога, удивительную женщину. Нашей дружбе много лет. И я часто называю ее своей сестрой. У меня нет ни родных братьев, ни родных сестер. Да и вообще, для меня родные люди – вовсе не обязательно родственники. И чаще всего именно не родственники. Вот так и с Мирой.

Позже жизнь раскидала моих друзей тех лет. Но даже когда мы ссорились друг с другом, воспоминания о тех годах не давали сегодняшним обидам или неудовольствиям заслонить ощущение общности, которое возникло тогда. Сейчас такие общности называются группами. Нет, тогда это не были группы. Это были просто компании. Мои новые друзья – Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко, Олег Ефремов, Андрей Тарковский, Родион Щедрин. Все это была одна компания. Мы очень часто встречались. Да, вернее, мы просто не расставались. Нам казалось, что дружбе не будет конца.

Нет, не слава, не честолюбие и не деньги объединяли нас. Нас объединяло ощущение, что мы нужны своей изменяющейся стране, что мы нужны нашим сверстникам. И в этом нас поддерживала Лиля Юрьевна Брик. Но вообще это ощущение имело под собой основание. Переполненные залы Политехнического на вечерах поэзии Ахмадулиной, Вознесенского, Евтушенко, Аксенова, Рождественского. Успех в Большом театре первого балета Родиона Щедрина «Конек-горбунок». Исполнение в Зале Чайковского и Большом зале консерватории знаменитой певицей Зарой Долухановой моей камерной вокальной музыки. Будущее улыбалось нам. Иллюзии молодости никому из нас не давали трезво оценить ситуацию в стране. Нам казалось, впереди нас ждет только радость... Это все было единым полетом, пока этот полет не пре-

рвался самым грубым образом отвратительным скандалом в Манеже.

А с компанией мы познакомились у Лили Юрьевны, подружились на первых же вечерах в Политехническом. Меня пригласили выступить на вечере, в котором принимали участие Ахмадулина, Евтушенко, Вознесенский. Они читали свои стихи. Это было замечательно. Стихи их я и раньше знал. Например, на стихи Ахмадулиной наткнулся случайно в библиотеке, а потом выбрал несколько и написал на них вокальный цикл. Так же случайно попались и японские танки — я ехал в трамвае, листал книгу. В Политехническом я пел «Замшелый мрамор царственных могил» — вокальный цикл на сонеты Шекспира, который потом пропал. Не знаю, где он. У меня не осталось даже нот.

После вечера мы сразу поехали к Роберту Рождественскому. Они уже тогда все дружили. Вернее, тогда еще дружили. Роберт был такой же революционный, левый, совершенно некоммерческий поэт. Он не писал ничего комсомольского, лирически-эстрадного. Там мы познакомились с его женой. Алка угощала нас водкой и селедкой. Мы кричали, что вот мы, мы, мы! А все эти старики — идиоты. Не все старики, конечно. В основном — начальники-старики. В общем-то они меня заразили презрением к так называемой «советской песне». Белла мне тогда говорила: «Микаэл, ну почему «мальчишечка, девчоночка»?! Что это такое?! Это же люди! «До свидания, мальчики, до свидания, мальчики!» — кричала она. — Вот как надо!» Борис Балтер тогда только что написал эту повесть. Белла впервые дала мне почитать Окуджаву. Не песни — его пение тогда мне не очень нравилось, — но прелестную его прозу. Такой был сборник «Тарусские страницы». Вот так я их узнавал. Раньше для меня существовало все другое — Шекспир, Беранже, Пушкин, Маяковский. А теперь я открыл для себя новый мир. И он оказался ничем не хуже прежнего. А тут еще и сопричастность к нему. Это было восхитительно!

Я просыпался каждое утро с ощущением радости. Как печально, что это кончилось...

Мы виделись практически каждый день. Мы закручивались все с новыми и новыми людьми. Чуть позже появился Андрей Миро-

нов. Я помню, как мы поехали в гости к Андрею на дачу. Он, Белла, я. Вез нас Коля Никогосян, известный скульптор. Я помню, он ехал как-то очень смешно. Торопливо и вместе с тем трусливо. Мы все над ним смеялись. А он сказал: «Так смеетесь, как будто сами в этой машине не едете». Где-то уже у дачи врезались в дерево. Но все было нипочем. К Коле мы всерьез тогда не относились. Он был скульптор разный. Какие-то вещи он делал для себя, а чтобы выжить, лепил Ленина. Но даже не Ленин нас волновал. Мы знали, что ужасающие, некрасивые скульптуры на высотке на площади Восстания — его работа. И этого ему не прощали. В нашем сознании он был человеком компромиссов, а себя мы мнили прямыми и честными. Он был человеком немного другого поколения. Это позже кто-то из нас пошел на компромиссы, а кто-то — нет. Это разделение проявилось после первого испытания. До шестьдесят второго года, когда случилась эта история в Манеже, мы просто не подвергались никаким испытаниям. Первое испытание было именно тогда, и тогда стало ясно, кто куда пойдет. А пока мы все считали себя абсолютно бескомпромиссными. А Коля был уже битый. Он был лет на пятнадцать нас старше.

Все мы были очень разными. Но нас объединяло ощущение взлета, востребованности, победы, таланта, любви. Мало у кого хватало мозгов ощущать себя единой когортой, группой. Главным было увлечение самими собой. Самоутверждение, ощущение, что «я» и только «я». «Да, я признаю, что этот тоже из наших, но вот Я!» — вот логика большинства. Женя Евтушенко таким был. Занят только собой. Андрей Вознесенский таким был. У Беллы Ахмадулиной были человеческие мотивы. То романы, то еще что-то. У меня такого ощущения не было. Мне просто было интересно. Я просто хотел жить. Мне было интересно все.

Они все ко мне часто приходили. Я жил один — от жены я довольно быстро ушел. Семь лет скитался по квартирам, по разным углам, снимал комнаты. И, кстати, как правило, жил неплохо. Квартирные хозяйки меня любили. А они все были семейными. И они читали мне стихи. С тех пор не люблю, как поэты читают свои стихи. Наверное, в принципе это интересно. Но они придают своим стихам собственный ритм, в то время как их стихи гораздо ритми-

чески богаче. Правда, актеры читают стихи еще в тысячу раз хуже. Стихи вообще не предназначены, на мой взгляд, для произнесения. И чем они богаче, тем менее для этого приспособлены. Они должны читаться про себя. Тогда возникают внутри свои аллитерации, ты успеваешь заметить оркестровку стиха, как сочетаются гласные и согласные, как шипящие и ударные соединяются с мягкими и возникает еще один образ. Читать стихи вслух — то же самое, что экранизировать классическое произведение. Чем замечательна классика? Когда читаешь Шекспира, в воображении возникают свои образы. Ты видишь этих героев. Ты к ним привыкаешь. Когда же ты видишь это произведение, воплощенное режиссером на киноэкране, а ты его уже давно про себя увидел, все становится одномерным. То же самое со стихами. Стихи должны читаться про себя. А они все читали стихи с завыванием. Ну вот Андрей, например. Он читал так:

Ме-е-е-е-е-е-э-э-э-э-э-э-во-о-очка-а-а в автома-а-ате-е-е...

или:

Я Го-о-ой-й-й-а-я-яаа...

А я слышу: «Я Гойя, я гений». Я слышу иначе. Когда Андрей растягивает и с улыбочкой произносит эту строфу, я просто с ума схожу от злости, а его шарф отвлекает меня от подлинно гениальных стихов. Музыка — совсем другое дело. Она требует совершенно выполненного замысла. Хотя когда читаешь партитуру, она все равно лучше. Правда, бывает и наоборот. Тогда просто исполнитель гениальней автора. Так вот, я не любил, когда мне читали свои стихи, любил, когда мы просто разговаривали, трепались о том о сем. Но они читали свои стихи постоянно, безостановочно. Я вспоминаю компанию — тогда были именно компании, а не команды, группировки или тусовки, как сегодня. Люди объединялись по интересам, по духовной близости, а не из прагматических соображений.

Андрей был такой задиристый вихрастый мальчик. Яркий, возбужденный, с резкой жестикуляцией, изломом, скорее внешним, чем внутренним. И это было в его стихах, которые тоже ломали ритм. В нем был ритм, ритм необычный, странный. А читал он

стихи, как бы их приглаживая, как бы нараспев. И они были оркестрованы странно. Такая изысканная оркестровка, ну как, скажем, оркестровка Равеля или Дебюсси. Не представляю, как могут его стихи звучать не по-русски. В стихах Вознесенского не только используется русская фонетика, произношение, сочетание гласных-согласных, ритм слова, ритм строки, строфы, но и ритмизовано и оркестровано все невероятно изобретательно. Одет Андрей был всегда экстравагантно, в каких-то ярких свитерах, которые бросались в глаза. Кстати, и Женя любил всякие экстравагантности. Помню, был у него свитер с заплатами, который нас в свое время потряс тем, что был куплен в дорогом магазине в Лондоне. Вообще все мои приятели любили экстравагантности.

Женя был замечательным парнем. Он очень изменился, конечно, но я помню того Женю. Он всегда был очень увлечен собой. И тогда уже всерьез относился к своей славе. А слава у него была. Большая слава. Я не сторонник кого-либо осуждать за какие-то политические шаги. Да и зачем... Я вот спрашиваю себя: Евтушенко — поэт? Да, поэт. У него есть то, что останется в истории русской литературы. Его сборники стихов тех лет — уже история литературы. То нематериализованное, что живет в нотах, холстах, книгах, на киноплёнке, не важно что, — уже не зависит от поступков человека, от его человеческой жизни. Есть люди замечательные, которые не совершили в жизни ни одной ошибки — ни политической, ни личной, прожили свою жизнь праведниками, — я перед ними склоняю голову. Но мне дороги те, что, пусть делали ошибки, глупости, пусть несли чепуху, были влюблены в себя, но что-то сделали. Я смотрю на их ошибки через призму ими сделанного. Попробуйте напишите такие стихи! А потом обсуждайте поступки.

С Аксеновым я познакомился тоже у Лили Юрьевны Брик. А потом мы с ним подружились, когда я с Александром Зархи делал картину «Мой младший брат» по повести Васи «Звездный билет». Я помню, это было в Риге, где шли съемки и мне нужно было записать органный кусок.

Вася всегда был эдаким плейбоем. Ходил он в джинсовом костюме, когда их еще никто не носил. Невероятно обаятельный, с мальчишеской улыбкой. Уже после «Звездного билета» я прочел его рас-

сказы и навсегда стал его почитателем. «Жаль, что вас не было с нами», «Местный хулиган Тога Абрамишвили», позже «Бочкотара» — эти вещи поразили меня своим новым языком, своей цельностью. Я не понимаю, что такое великая литература или не великая литература. По-моему, есть просто литература. Или ее нет вообще. Легко сказать: «Вот это талантливый писатель, это великий, а это бездарный». Я понимаю по-другому — это писатель или нет. Или поэт, или композитор. Я узнаю музыку Моцарта, узнаю Прокофьева, Рахманинова. Не зная сочинения, узнаю Ремарка или Хемингуэя. Мгновенно. Это и называется писатель. А если человек просто умеет складывать слова, рифмовать и за этим не встает для меня образ, его герои для меня не живые, — это не литература. Про Аксенова было сразу ясно. Это писатель. Я не хочу знать какой. Не хочу никого расставлять по местам, по номерам. Писатель. Этого для меня хватает.

О Васе я поначалу ничего не знал. Вернее, не знал ничего о его судьбе, происхождении. Хотя он был моим соседом, жили на одной улице. И около метро «Аэропорт», в писательском доме, жила его мать, Евгения Гинзбург. Как-то Вася притащил рукопись и предложил прочитать. Толстенный том, напечатанный на машинке. Поразительная, пронзительная книга. Читая ее, я видел эти нары, этих женщин. Я это видел. И потому для меня Евгения Гинзбург — тоже писатель. Это я лежал там на нарах, это мне было нечего есть, это я опасался каждую секунду расстрела.

А Белла всегда была такой. Она поразительно не изменилась с годами. Такая странная, бесконечно красивая, утонченно-жеманная, но абсолютно естественная. Она никогда не наигрывала. Такое вот создание. Такой вот редкостный необычный цветок. Какая-то странная смесь татарской княжны и русской царевны. В ней не было простоты, в ней никогда не было панибратства. Сколько помню, а мы знакомы так много лет, мы всегда были с ней на «вы». И мне всегда было странно, когда к ней обращались на «ты». Она как-то всегда от всего дистанцировалась, при полной симпатии, расположении, нежности. Поразительной красоты и совершенства женщина. И такой она и осталась.

Андрей Тарковский появлялся в нашей компании не так часто. Он всегда был очень собранным, нервным, с какими-то пронзительными глазами. Чем-то очень напоминал молодого Шостаковича. Такой же худой, взвинченный и вместе с тем держащий себя постоянно в узде. Каждое его высказывание было точным, целенаправленным. Помню, как он однажды пришел в мою бывшую ванную комнату, в которой впритык друг к другу размещались пианино и диван. Мы что-то ели, сидя на диване, пили коньяк, который он притащил. Я должен был писать музыку к его первому фильму, он назывался, по-моему, «Каток и скрипка». Андрей приходил несколько раз, мы подолгу сидели, увлеченно обсуждали картину. Но потом что-то случилось: я, кажется, заболел, а может быть — с женой разводился, и все расстроилось.

После какого-то концерта в Политехническом мне позвонил еще незнакомый тогда Олег Ефремов: «Приезжайте к нам в театр». Так началась моя дружба с «Современником». Театр был на взлете. Спектакль по пьесе Розова «Вечно живые» прозвучал просто выстрелом. Публика, привыкшая к традиционно нарочитой подаче голосов, в том числе и в современных пьесах, ничем не отличающихся от классических, публика, привыкшая при слове «современный спектакль» зевать, вдруг услышала в негромком разговоре ту боль и те проблемы, которые действительно связаны с реальной жизнью. Вдруг рухнул барьер между рампой и залом, и в театре стало интересно. Не только на спектаклях классического репертуара, не только на Островском и Шекспире, но и на современных пьесах, которые на человеческом языке говорят о человеческих вещах. Вслед за Розовым появились имена Александра Володина, Михаила Шатрова, Александра Вампилова, правда, последний стал известен позже. Вдруг стало возможным, пусть не до конца, но что-то сказать о том, что чувствует нормальный человек. И в пьесе Шварца «Голый король» стал возможным выход первого министра короля в гриме под Михаила Калинина. И даже в старых пьесах, сказках проводились параллели с сегодняшним днем. Успех спектаклей труппы Ефремова, собравшего вокруг себя выпускников училища МХАТа, был оглушительным. Попасть в «Современник», расположившийся в бывшем кинотеатре на площади Маяковского, было

невозможно. Люди стояли ночами, чтобы только записаться в очередь за билетами на спектакли, которые состоятся через месяц. Кстати, само это небольшое помещение отличалось от зданий традиционных официальных театров. И в том числе акустически.

Олег Ефремов предложил мне написать музыку к спектаклю по пьесе Володина «Назначение». Речь там шла о молодом интеллигентном человеке, чье назначение на высокую должность было связано с уступкой своей совести. Тема, которая тогда волновала всех. Олег пригласил меня посмотреть спектакли «Вечно живые» и «Голый король». «Голый король» поразил меня своим изяществом, весельем, а главное — совершенно непривычной раскованностью. В нем четко читались параллели с современным правительством, в пьесу были внесены все бури сегодняшнего дня в непринужденной, шугливой форме.

Для «Назначения» я написал музыку для маленького оркестра и пишущей машинки. Мне хотелось отразить в звуках работу учреждения. И это получилось. Спектакль много лет не сходил со сцены. Мой друг Авенир Зак, замечательный сценарист, сказал мне после премьеры: «Это так прекрасно, что даже не завидно».

В театре поражали не только сами спектакли, но атмосфера дружбы, спаянности, единодушия. Каждый, кто входил в мир этого театра, становился единомышленником, товарищем. Жаль, что лет через пятнадцать эта атмосфера изменилась. Как, впрочем, и в других театрах, да и в среде творческой интеллигенции вообще.

В «Современнике» я подружился с Олегом Ефремовым, нынешним руководителем МХАТа, против которого он тогда восстал. С Олегом Табаковым, нынешним ректором Театрального училища имени Щепкина, замечательным актером. Там я навсегда полюбил чудесного человека и актера Евгения Евстигнеева, который был старше нас, ироничнее и мудрее, язвительного Валентина Гафта, актрису Галину Волчек, которая сегодня возглавляет «Современник», Таню Лаврову, Игоря Квашу. В театре царила атмосфера удивительной нежности. Мы вместе встречали Новый год, вообще праздники, бывали друг у друга. Жили как одна семья. Вокруг «Современника» группировалась вся наша компания: Вознесенский, Тарковский, Евтушенко, Ахмадулина. Да сам театр был как бы «груп-

повым членом» нашей компании. Нет, у нас не было желания завоевать Москву. Наоборот, Москва завоевывала нас.

Через много лет я написал музыку к еще одному спектаклю этого театра — «Восхождение на Фудзияму». Пьесе Чингиза Айтматова ставила новый режиссер «Современника» Галина Волчек. В этой пьесе, развивавшейся по непривычным для нас законам — движение внутренней логики мысли при практически отсутствующих видимых сюжетных напряжениях, — мне показалось единственно возможным решением сделать звуковой ряд на электронно-генераторной основе. Были взяты несколько генераторов, которые при отсутствии какого бы то ни было интонационно-тематического ряда, а проще выражаясь — при отсутствии каких бы то ни было простых или сложных мелодий, создали бы ощущение напряженности. Искажённые звучания стали лейт-тембрами спектакля. Герои в ситуациях, казалось бы, бытовых, реальных, погружались в атмосферу воспоминаний. Именно через колышущуюся электронную стихию звучания этих инструментов проявлялся пласт памяти. Словом, совершенно другое решение спектакля.

При всей нежности моей к театру и успехе постановки такого контакта, как прежде, не получилось. Уже не было в «Современнике» Ефремова, Евстигнеев уже ушел во МХАТ. Нет-нет, все было хорошо, и успех был большой. Но что-то отсутствовало. Даже не знаю, как это назвать. Может быть, начинался какой-то надлом, а может быть, интересы мои уже лежали вне театра. Так или иначе, после этого я вообще музыки для театра не писал.

«Современник» был для многих символом оттепели, символом содружества молодой интеллигенции, а впрочем, не только интеллигенции. Он был одним из приборов, регистрирующих уровень подъема, а позже — спада надежд. Когда эти надежды, а точнее, иллюзии стали постепенно исчезать, то и театр, как барометр, тоже перестал привлекать столь пристальное внимание. Конечно, был целый перечень интересных спектаклей и позже. А может быть, театр, как и человек, переживает пору юности, зрелости, а с годами наступает старость?

Но атмосферы, которая была в шестидесятые в «Современнике», не было больше ни в одном театре. Пожалуй, разве что в Теат-

ре на Таганке. Да и то, все же это был другой театр. С ним мне тоже пришлось соприкоснуться.

А было это так. Я приехал с юга, кажется со съемок картины «Король-Олень». Только я вошел в дом — звонок.

— Это говорит Юрий Любимов. Приезжайте немедленно, мы только что получили помещение на Таганке. Сегодня «Добрый человек из Сезуана».

Я отправился в театр. После спектакля поднялся к Любимову. И он предложил мне написать музыку к «Герою нашего времени» по Лермонтову. Пьеса была замечательная. Любимов работал очень интересно. Он хотел, чтобы я как-то организовал спектакль музыкально. Музыка было много, была сделана попытка ритмизовать спектакль. Например, сцену с Грушницким сопровождало звучание ударных и контрабасов. Актеры не пели. Они говорили внутри ритма ударных. Это был сквозной замысел звукового решения спектакля. Но система работы у Любимова была странная. Во всяком случае, для меня. Я привык работать с режиссером. А Юра стал сразу собирать актеров, помню Высоцкого, Хмельницкого, Губенко, кого-то еще. И они обсуждали каждый номер. Мне это не нравилось и чрезвычайно меня сковывало. Мне было трудно работать в коллективной атмосфере, а у них, видимо, так было принято. Мне же нужно быть наедине с самим собой или с режиссером. А когда каждый шаг обсуждают все вместе, мне это не близко, хотя я всех очень полюбил, все они стали моими друзьями. Но что-то внутри меня закрылось, мне стало неинтересно работать. Контакта не вышло. И вообще, композитор там как-то настолько второстепенен, подчинен всему, что происходит на сцене. Он как бы не полноценный соавтор, создающий звуковую партитуру спектакля, некую стереофонию, когда действие повествует об одном, музыка — о другом, а в результате получается третье качество. Там нужно было полностью обслуживать, а мне это было не близко.

Мне был интересен сам театр. Он мне нравился, но это оказался не мой театр. Я туда часто ходил, все пересмотрел, со всеми подружился, написал музыку, но спектакль, по-моему, не получил. И больше я для Таганки ничего не делал. В «Десяти днях, которые потрясли мир» и в «Ангимирах» была музыка подобранная.

Да и вообще в драматическом театре я не люблю работать. Театр тем сложен и интересен, что каждый спектакль всегда воспринимается как новый. Даже самый затертый, самый старый. Старый интересен тем, как он разваливается, премьерный — потому что еще сыроват. Каждое представление идет в своем ритме — чуть быстрее, чуть медленнее, возникает живой ритм. Поэтому театру не грозит смерть, как ему это предрекали. Он вечен, так как это вечно рождающийся организм. И если в театре есть живой оркестр, он существует внутри этого живого ритма, внутри темпа конкретного спектакля. А так как театры у нас бедные и используют, как правило, фонограммы, то записанная музыка как бы тормозит спектакль, она вмешивается, заставляя актеров прилаживаться к ней. И вот это меня больше всего всегда раздражало в театре. В звуковом плане это какое-то полукино. То есть консервированная музыка, помноженная на живое действие. И вообще, в театре ты приходишь в коллектив, который давно уже сложился, где есть свои отношения. Ты чужой там. Пусть любимый чужой или уважаемый чужой, но чужой. Ты пришел в чужой дом.

Именно поэтому я в свое время отказался от предложения замечательного режиссера Георгия Товстоногова написать музыку к его спектаклю в БДТ «Горе от ума». Теперь я об этом жалею. Может быть, она бы стала как раз той работой в театре, о которой тоже было бы что вспомнить...

Кино же мне было интересно тем, что если тыходишь в картину всерьез, то попадаешь в группу из совершенно разных людей, которые собираются только на эту картину. Все увлечены, все занимаются одним, и складываются отношения — ну почти семейные. Тем более тогда все были страшно увлечены кино. Директора картин могли прийти куда угодно и попросить все, что угодно. И давали. Движение перекрывали на улице, когда нужно. А сейчас говорят: «Бог с вами. Подумаешь, кино!» Пресытились, устали. А тогда был взрыв интереса. Кстати, во всем мире. Тогда появилась «новая волна» во Франции, были новые веяния в Италии, Америке. И конечно же у нас.

Мир кино был мне всегда ближе. Здесь все существует в раз и навсегда законсервированном виде. Здесь возможны эксперимен-

ты по соотношению звука и изображения. Каждый новый фильм становился для меня новым полигоном для такого экспериментирования. Самая дорогая для меня картина тех лет — «До свидания, мальчики» — очередная работа, сделанная с Каликом. Эта картина вообще показательна во многом. На мой взгляд, это самая поколенческая вещь. Если говорить не о паспортных данных шестидесятников, а об их философии, мировосприятии. Они и тогда были мальчишками, и сейчас в чем-то ими остались. Даже Миша, несмотря на его лагерь. Мальчишками, которые верили, были романтиками, идеалистами. Конечно, тогда мы ни о чем таком не думали. Мы просто работали. Мы не предполагали, что именно эта картина станет для нас воспоминанием о будущем.

Сценарий был написан по одноименной повести Бори Балтера. Он был старше нас, с ним дружили Миша, кажется, Булат Окуджава и Вася Аксенов. Я с ним познакомился уже на картине, на съемках, когда мы все поехали в Коктебель. Он произвел на меня впечатление человека очень чистого, благородного. Повесть его была тонкой, изящной и пронзительной.

Оператором на картине был Леван Паташвили. До сих пор не могу понять, как можно было сделать на нормальной черно-белой пленке фабрики «Шостка» такое вот серебристое изображение. Эта картина — ностальгия по детству, по юности. Самое смешное, что, когда мы это снимали, мы были юными. Это как бы ностальгия вперед. То есть в нее вложены ощущения, которые я вот сейчас испытываю по отношению к тем временам. Как это получилось, не знаю, но фраза, которая проходила через весь фильм: «Впереди, мне казалось, меня ждет только радость», — это было философией нашей жизни очень долго. Мы все время жили этими ощущениями надежды, предстоящей радости. Многие годы я просыпался с этим ощущением — вот сегодня что-то произойдет хорошее. Там было слово «казалось», оно было как бы из будущего. А мы-то просто были уверены, что впереди нас ждет только радость. Тогда впервые снимались Вика Федорова, Наташа Богунова, Аня Родионова, тройка Стеблов, Досталь, Кононов. Все молодые. Калик с них подписку взял, что они девчонок трогать не будут. Как всегда, у Миши была создана какая-то удивительная атмосфера на съемках. Атмосфера

постоянного ожидания чего-то необыкновенного. Мы ждали конца съемок, ждали успеха.

Но началось все с бешеного протеста против картины со стороны Госкино, непонятно почему. Она практически легла на полку, впрочем, как почти все картины Калика. Они либо запрещались, либо выходили крошечным тиражом. Мне смешно, когда говорят, что вот было такое время. Да неправда все это! Параллельно в то же время снимал Гия Данелия свой фильм «Тридцать три». Довольно-таки смелый по тем временам, высмеивающий космонавтов. Почему фильм Данелия прошел с успехом и был разрешен, а казалось бы, гораздо более светлый и теплый фильм Калика вызвал такое негодование начальства? Да потому что Миша никогда не умел и не хотел разговаривать на их языке. В «Мальчиках» был только один эпизод: соревнование на тачках, где мы как бы высмеивали соцсоревнование. Как бы. С такой дурашливой музыкой. Рабочие глупо бежали с тачками, а глупый человек из профкома или парткома подсчитывал, кто больше перетащит. Ничего особенного. Мишу просили этот эпизод вырезать. Все остальное проходило. Миша не просто отказался. Он отказался резко, зло, принципиально. Он мог найти общий язык. Как многие, которые договаривались, спасали всю работу, выбрасывая какой-нибудь один эпизод. Знаете, по тому анекдоту, когда режиссер снимает обязательно собачку, просто так, ни к селу ни к городу. И начальство задает вопрос: «А собачка еще зачем?» — «Ладно, — отвечает режиссер, — собачку вырежу».

Госкино должно было отрабатывать свой хлеб. Чем те времена непросты? Когда-то дубовое начальство можно было легко обманывать, травить какие-то байки, и что-то проходило. А в шестидесятые годы в Госкино пришли умные, интеллигентные, беспринципные люди, которые все понимали. Их обманывать уже было нельзя. Невозможно. В отличие от какого-то партийца, безграмотного выдвиженца двадцатых годов, которого легко обвести вокруг пальца. С этими нужно было договариваться. А Калик договариваться не хотел.

Как всегда в работе с Мишей, музыка писалась не заранее, а параллельно съемкам. Часто он, услышав музыку, делал эпизод, рассчитывая на нее. Или ставил ее во главу угла, или отталкивался от

нее. То есть мы работали параллельно. И как всегда, я приезжал на съемки и участвовал во всем процессе. Я долго думал, как делать музыку к этому фильму о трех мальчишках, об их последних днях на гражданке. Они уезжают в военное училище, а потом, мы знаем, будет война. Это то самое поколение, которое с фронта домой не вернулось. В фильме войны еще нет, это примерно сороковой год. А мальчишки только начинали пробовать себя, только-только начинали жить. Пробовали жить. И поэтому я решил, что музыка появляется как бы еще не оформленной. Как бы говоря о том, что вот я не знаю, какая она должна быть, жизнь. Я знаю только одно: впереди меня ждет только радость. А какая она будет — непонятно. Я просто пробовал, даже не думал, что это будет началом фильма. Мы записали как бы эскиз. Я показывал Мише Калику — вот какую ноту можно взять, а вот еще какую, вот так можно сыграть, а вот можно попробовать все это сыграть вместе, а вот я играю и напеваю — не то. Снова играю, ошибаюсь, останавливаюсь, снова ищу. Вот так и была сделана вся увертюра. В ней не было слов. Только мотив, в котором была скрыта фраза: «До свидания, мальчишки!» — па-па-рам-парарарам. Она как бы не пропета, а просвистана, промурлыкана. Слова есть в ритме фразы, они закодированы и появляются в самом конце фильма, когда я снова напеваю этот мотив. Колеса стучат, девочка бежит берегом моря и кричит: «До свидания, мальчишки!» И колеса, колеса, колеса... И это конец.

Дело в том, что озвученный фильм и фильм звуковой — разные вещи. Сегодня практически не снимают звуковое кино. Во всяком случае, то, что мы чаще всего сегодня видим на экране, это не есть звуковое кино. Звуковой фильм — это фильм звукозрительных образов, где зрительный и звуковой образы сливаются в единое целое. А то, что мы чаще всего видим, — это фильмы немые, но они озвучены и при этом лишены изящества немого кинематографа, его пластики. Просто записанные речь, звуки произносятся напрямую или идет экшн — действие. И все. Я же считаю интересным тот фильм, где звуковая ткань соединена с изображением, вписана в партитуру фильма, причем она может состоять не только из речи, музыки, но и из шумов. Как в «До свидания, мальчишки!», когда заявленная в начале фраза прокричится в самом конце. Это может быть

осознано зрителем не сразу, но откладывается в подкорке, это влияет на восприятие. Кино, таким образом, становится многомерным, не плоским. Делать такой вот фильм интересно, потому что такой фильм — это конструкция, это не гомофония, это полифония, где несколько самостоятельных голосов движутся, прерываются, делают паузу, или же снова звучат — вместе, отдельно, вдвоем, ракоходно и, соединяясь, дают какое-то совершенно другое ощущение. Ты даже не всегда осознаешь, но ты все эти линии чувствуешь. И тогда возникает воздействие, возникает образ, и он остается в душе. А если ты не зацепил душу, то вообще зачем этим заниматься? Деньги за кино у нас платят такие небольшие, что можно работать только потому, что интересно.

Кстати, не всегда в фильме нужна музыка, но это отнюдь не означает, что в нем нет звуковой партитуры. Как-то мне позвонил Михаил Ромм, это было после успеха «Человек идет за солнцем», и предложил посмотреть материал его новой картины. Речь шла о «Девяти днях одного года». Я посмотрел. Потрясающая картина! Она и сегодня интересна, а как воспринималась тогда! Совершенно другой стиль, неофициальный простой человеческий разговор. Ромм спросил:

— Какая здесь должна быть музыка?

— Никакая, — ответил я. — Тут не должно быть ни одного такта музыки.

Михаил Ильич был изумлен. Но он мне поверил. И в фильме нет ни одного такта музыки, кроме музыки, идущей из кадра. А ведь, оказывается, была написана музыка, целиком, Тертеряном, если я не ошибаюсь.

Именно Михаил Ромм предложил мне после премьеры «Человек идет за солнцем» вступить в Союз кинематографистов. Он опекал многих молодых, многие ему обязаны, не только те, кто учился в его мастерской. Вообще влияние этих людей, чистых и порядочных, пронесших эти качества сквозь страшные тридцатые годы, почему-то чудом уцелевших, было очень значительным. Хотя их пессимизм и прогнозы казались нам мироощущением людей «испуганного поколения». Я, например, вспоминаю Михаила Светлова. У меня было многое связано с его именем. В нас сильно сидело пред-

ставление о том, что поколение наших родителей и дедов боролось за светлую жизнь, без несправедливости, за то, чтобы у страны было светлое будущее. И люди, которые за это боролись, — хорошие люди. А те, которые этого не хотят, — плохие люди. И, скажем, Гражданская война была прежде всего связана для нас с героикой, благородством и чистотой. И это представление связывалось у меня в детстве со стихами Светлова:

*Гренада, Гренада,
Гренада моя.*

Позже, через много лет, уже взрослым, окончившим институт музыкантом, я познакомился с Михаилом Светловым. В детстве для меня не существовало поэтов. Были только стихотворные строчки, которые я любил. Они, в моем понимании, существовали без автора, как существуют небо, солнце, море. Только потом, когда стал серьезно интересоваться поэзией, я понял, что у стихов бывает автор. А позже меня стали интересовать и личности поэтов, кто они и почему написали те или иные стихи. Светлов был трагической фигурой. Человек-символ, автор знаменитой «Гренады», безоговорочно отдавший себя делу революции, в тридцатые годы, многое увидев и поняв, он многое переосмыслил. Но сделанное было сделанным. Внутреннее благородство не давало возможности измениться и холуйствовать в новых условиях, как это сделали иные его сотоварищи. Оставалось только пить водку, чем он и занимался с большим успехом в последние годы своей жизни. Грусть, замешанная на ироническом отношении к себе, была основным его свойством. Он никогда не шутил ни над кем. Только над собой. Когда он умирал от рака в больнице, он сказал навестившим его друзьям, и это была одна из последних его шуток: «Рак есть, а пива нет».

Такой же удивительной фигурой начала шестидесятых был Юрий Олеша, человек замечательного таланта, проявившегося в двадцатые годы, автор знаменитой «Зависти», который уже в тридцатые годы оказался выброшенным из литературной жизни. Но и в годы «оттепели» он оказался таким же не востребованным, как Светлов. И что самое удивительное, был так же мало известен Булгаков. Его реальная жизнь началась только во второй половине ше-

стидесятых, когда «оттепель» пошла на спад. И это была ее последняя волна, которая как бы из пены подарила нам «Мастера и Маргариту». Хотя подлинной жизнью Булгакова это еще назвать нельзя. Несравненный талант, судьба которого так характерна для интеллигентских судеб в России, только приоткрылся. Но знали ли мы, молодые, что судьба Светлова, Олеси, наконец, судьба Булгакова — это и наша судьба? Знал ли Тарковский, что это и его судьба, судьба таланта, который не продается?

Еще одна фигура тех лет. Может быть, не столь крупная, но подтверждающая эту мысль. Николай Глазков. Тоже человек другого поколения. Талантливый, самобытный поэт, судьба которого была еще печальнее. Если талант Олеси, Светлова хотя бы в двадцатые годы был востребован, они испытали счастье, пусть кратковременное, но счастье своей нужности, то Глазков, правда избежавший судьбы Клюева, Шаламова и других, ни за что репрессированных в тридцатые годы, так и остался невостребованным. Как сейчас, вижу его сквозь табачный дым ресторана Дома писателей, с его атмосферой, так точно переданной в «Мастере и Маргарите» Булгакова, одинокого, полупьяного, бормочущего стихи и основавшего «самиздат». Стихи его никто не печатал, и он их «издавал» сам, печатая на своей пишущей машинке и раздавая друзьям. А позже, когда машинка была пропита, в рукописных вариантах.

*Я на мир взираю из-под столика.
Век двадцатый, век необычайный:
Чем он интересней для историка,
Тем для современника печальней.*

К некоторым из них мы относились свысока, к некоторым — с уважением, но все равно с позиций превосходства глупой молодости. Мы были увлечены собой, перспективами, которые открывались перед нами. И мало кто из нас понимал, что в чем-то нас ждет та же судьба. Мы не слышали их одиночества.

Мы тогда вообще не задумывались над тем, что происходило когда-то, мы не знали ситуации в экономике, жизнь была по-прежнему идеологизирована, но политикой мы не занимались, понимая, что здесь от нас ничто не зависит, а еще и потому, что это было

нам глубоко неинтересно. В нашей жизни ее просто не существовало. Мы были увлечены настоящим, почти не пытаясь заглядывать в совсем недавнюю историю нашей страны. Она начиналась для нас с нашей молодости, как бы с чистого листа.

Тогда мы просто иронизировали над такими верноподданными художниками, так называемыми общественными деятелями, как Серов в живописи, Михалков и Софронов в поэзии, Хренников в музыке. Мы просто не понимали, какую опасную и печальную сторону нашей жизни являли одним только фактом своего существования эти деятели культуры, продававшие свой талант и делающие все для того, чтобы не родилась новая честная культура. Я помню, как мы с Ахмадулиной и Аксеновым посмеивались над Феликсом Кузнецовым. Только потом поняли, какую сыграл роль в жизни Аксенова тот же Кузнецов, практически лишивший страну одного из крупнейших писателей. Мы верили в здравый смысл, мы знали, что коль скоро наши руки чисты и мы готовы принести себя на алтарь отечества, то в случае выбора между нами и представителями сталинской «интеллигенции» выбор будет за нами. Жизнь показала, что мы ошибались.

И все же тучи, которые стали над нами сгущаться в начале шестидесятых, исходили не от правительства и даже не от министра культуры. (Тогда на этом посту была Екатерина Фурцева, по-своему трогательная женщина. Она предложила в целях экономии средств объединить разные казачьи хоры, на что один из знаменитых старейших актеров МХАТа сказал: «Екатерина Алексеевна, до вас это безуспешно пытался сделать генерал Деникин». Скандал был неописуемый.) Причиной их стала междоусобная борьба деятелей культуры старого образца, напуганных столь стремительным продвижением молодежи. Переполненные выставки новой живописи вызвали панику среди начальства Союза художников, привыкшего к сытой жизни, получаемой за изображение современных им вождей и счастливых колхозников. Все их бесчестное вранье и безбедная жизнь были поставлены под угрозу. Начальство Союза писателей также было обеспокоено взрывом интереса молодежи к современной литературе, переполненными стадионами, на которых читали свои стихи Вознесенский, Ахмадулина, Евтушенко и дру-

гие. Обеспокоено было и начальство Союза кинематографистов бумом вокруг таких имен, как Тарковский, Калик, Параджанов. То же творилось и в Союзе композиторов.

Скандал, сначала локальный, разгорелся в Союзе художников. Тогдашний его председатель Серов добился от Хрущева согласия приехать и посмотреть развернутую в Манеже выставку, в том числе и работы молодых художников-авангардистов. Расчет был гениально прост. И сработал он совершенно четко. Выстрел попал «в десятку». Мишень отреагировала так, как все от нее и ожидали. Хрущев, человек бесконечно далекий от искусства, за всю свою жизнь, вероятно, видевший только картины соцреализма и воспитанный на портретах Сталина и своих собственных, написанных художниками-лакеями, а также на картинах, изображавших дородных розовощеких доярок и упитанных коров, выписанных с большой тщательностью, пришел в ярость, когда попал на эту выставку. Скандал, вспыхнувший в Манеже, перекинулся на другие виды искусства. Началась новая «охота на ведьм». С большой радостью подкидывали хворост в этот огонь другие руководители творческих союзов, выискивались и находились новые имена. В общем, это походило на 1948 год, правда, было не так страшно. Скорее, это была пародия, хотя и с серьезными последствиями, массой трагедий, исковерканных судеб. У меня дома до сих пор висит картина замечательной художницы Гаяны Каждан, тоже попавшей в этот скандал, так как именно ее картина — автопортрет — была выставлена в тот злополучный день в Манеже. Удивительно тонкая, одухотворенная, Гаяна, как и многие другие художники, осталась без средств к существованию. И тогда в Москве появился известный коллекционер Костаки, который практически за бесценок скупал эти картины и увозил их за рубеж. Я его не осуждаю, он многих спас. Просто от голода. Но факт есть факт. Картины замечательных художников «уплыли» из страны в частные коллекции. Гаяна Каждан умерла от инсульта в возрасте сорока лет.

Много позже, перед самой смертью, Никита Хрущев сказал моему другу, художнику Борису Жутовскому, примерно следующее: «И зачем я только полез в это дело?» Жутовский пересказал мне

это буквально в тот день, когда был у Хрущева, одинокого, никому не нужного. По традиции, Хрущев у себя на даче отмечал свои дни рождения, выставлялся огромный стол со всевозможными закусками в ожидании бывших соратников и друзей. Год от года на них было все меньше народу. На последнем — не считая, естественно, семьи, — всего несколько человек, в их числе и сам Жутовский, в свое время жестоко обруганный Хрущевым, на много лет лишенный заработка, творчество которого было под запретом. Но когда Хрущев оказался в опале, никому не нужным политическим трупом, одиноким стариком, у Бориса хватило человечности и благородства регулярно посещать его, к большому неудовольствию со стороны правительства Брежнева. И это не было позой. Памятник Хрущеву сделали два человека, которым он сломал жизнь, — Эрик Неизвестный и Борис Жутовский. Такой была молодежь шестидесятых. Странно и обидно, что позже эти качества оказались никому не нужными.

А тем временем скандал разрастался. И постепенно из культурного перерастал в политический. Замелькали словечки «инакомыслящие», «диссиденты». Да, это было не так страшно, как в тридцатые. В шестидесятые, если и уходили в лагерь, то это были единицы, не миллионы. Но нам, ошарашенным, вся эта свистопляска была не столько страшна, сколько оскорбительна. Мы поняли, что все-таки время выбрало не нас.

Еще одним фарсом стало совещание в ЦК у тогдашнего главы идеологической комиссии Ильичева. Нас вызвали туда, как говорится, каждой твари по паре. Я помню, от литераторов в качестве «левых» (то есть плохих) пригласили Евтушенко, Вознесенского, Ахмадулину, Аксенова. В противовес им в качестве «хороших» — поэтов Владимира Фирсова и Егора Исаева и еще двоих-троих, имен которых не помню. От Союза кинематографистов — «плохих» Михаила Калика, Андрея Тарковского и, кажется, Игоря Таланкина, а от Союза композиторов — Родиона Щедрина и меня. Кто был от «хороших», не помню. К нам обратились с требованием выступить и покаяться. При мне с этим предложением к Тарковскому обратилась Фурцева. Он категорически отказался. Тогда она подступила ко мне, сказав, что я должен выступить, что я должен признать

критику, что я, армянин, должен писать музыку национальную, а я увлекся «чуждым влиянием Запада». Я выступить отказался. Фурцева спросила почему.

— Да я не русский, говорю с акцентом и боюсь перепутать слова, — откручивался я.

— Вы со мной говорите на чистом русском, — изумилась она.

— А когда волнуюсь, появляется акцент.

В общем, я настаивал на своем, она — на своем. Перерыв закончился, она вынуждена была оставить меня в покое. Никто из «наших» не каялся в том смысле, в котором хотелось власти, кроме Евтушенко. Никого не посадили, никого не преследовали. Времена все-таки изменились. При Сталине такое было бы немыслимым. Просто было бы исключено. Счет за подобное нахальство был бы выставлен немедленно.

Последнее, что я помню об этом совещании в ЦК, так это эпизод, когда мы уже спускались по лестнице вниз после его окончания. Шли Ахмадулина, Вознесенский, Калик и я. Двумя ступеньками ниже шли Фирсов и Исаев. Я помню фразу, сказанную вполне громко, без всякого стеснения:

— Ну что ж, наступили наши времена.

Да, действительно, наступили их времена. И нам дали это почувствовать: прекратилось печатание наших нот, стихов, книг, появились трудности у Тарковского, которые нарастали как снежный ком. Каждая картина, которую он начинал снимать, вызывала все большее сопротивление. И это продолжалось вплоть до его отъезда из страны. Каждую картину Калика или ставили на полку, или выпускали минимальным тиражом, или и вовсе уничтожали, как получилось с его картиной «Любить». Казалось бы, невинные четыре новеллы о любви. Правда, снятые в непривычной манере, абсолютно раскованные не в кадре, а духовно, прослоенные документальными съемками, сделанными прямо на улицах. Кстати, в этой картине впервые снят молодой Александр Мень. Картина частично была смыта, частично сохранилась только благодаря Инессе Туманян, режиссеру документальных съемок, у которой коробки с пленкой почти двадцать лет пролежали под диваном. Мишу активно выживали из страны.

Вообще особенно остро новая ситуация коснулась писателей и кинематографистов, тех, кто работал со словом.

А в 1964-м, после партийного «дворцового» переворота, был смещен Хрущев. И мы, обиженные, недовольные им, в своих обидах забыли, что при всем его невежестве, порой переходящем в откровенное хамство, при всей его необузданности и поразительном ощущении, что он может судить обо всем, он сделал четыре важные вещи. Он впервые начал процесс десталинизации страны, хотя не сумел или не захотел довести его до конца. Он открыл ворота политических лагерей, и миллионы невинных уцелевших людей, пусть поздно, но обрели свободу. Он приоткрыл железный занавес между цивилизованным миром и нашей страной. И наконец, он построил, пусть примитивные, пятиэтажки, которые до сего дня называются «хрущобами», вывел людей из подвалов, коммунальных квартир, и они обрели пусть крохотное, но свое жилье. Тогда мы радовались его падению. Наверное, зря. Последующая эпоха, эпоха Брежнева, была, может быть, внешне более спокойной. А на самом деле пришло правительство казнокрадов и уголовников. Но тогда мы еще этого не знали. Интересно, что предстоит нам узнать в будущем о сегодняшнем правительстве? Ведь кто-то правильно заметил: «Прошлое нашей страны непредсказуемо».

Атмосфера менялась постепенно. Не вдруг, не сразу. И мы постепенно менялись. Кто-то больше, кто-то меньше. Скандал в Манеже и последовавшие за ним события стали первым испытанием. И тогда стало ясно, кто куда пойдет. Кто-то из нашего поколения выбрал компромисс, стал находить возможность для диалога с властями. Кто-то не захотел. А может быть, и не было возможности? Кто-то стал разделять — что-то делать для себя, а что-то для властей. Кто-то питал иллюзии, общаясь с властями, что им можно что-то объяснить, повлиять на них, но при этом незаметно менялся сам. Неправда, что сильно нас примучивали. Вопрос заключался в другом — какой кусок пирога можно получить. И многие бежали, протягивая руки. Неправда, что кого-то заставляли. И страха у нас не было. Во всяком случае, у меня. Кстати, мне никогда ничего не предлагали. Меня никогда не искушали возможностью предать свои позиции. И мне никогда ничего не обещали. Меня не приглашали

вступить в партию, не предлагали ответственных постов. Когда предъявляют сегодня шестидесятникам претензии, что они, мол, общались с властями, это часто справедливо. Но правда и то, что далеко не все. Никогда на «переговоры с властью» не ходила Белла Ахмадулина. Никаких отношений с властями не имели Вася Аксенов, Булат Окуджава. И таких людей много. Да, были и те, что получали какие-то зарубежные поездки в награду за общение с державой. Но это был способ заявить о себе в мире. И тот, кто уезжал туда, возвращался с именем, осененным признанием на Западе. А потом, гораздо позже, произошло еще одно разделение: кто-то ходил в ЦК, поддерживая контакты, и это была определенная игра. А другие стали играть в противоположные ворота: ходить в посольства, исполняя роль несчастных и гонимых, на этом зарабатывая свой капитал. Что касается меня, то мне были противны обе эти партии.

Так что судьбы растиньяков шестидесятых сложились по-разному. Сегодня их называют шестидесятниками. Но ничего объединяющего в этом понятии нет, кроме того, что это было поколение, родившееся — не в буквальном смысле, а заявившее о себе — в шестидесятые годы. Ну, что общего, скажем, у Искандера и Тарковского, которые всегда дистанцировались от власти, причем это была позиция, и позиция жесткая. Но ничего общего у них нет и с диссидентами. Это ведь совершенно другое. Или Тарковский и Родион Щедрин, который контактировал с властью на своих условиях. Как бы на своих. Но не всегда. Надо было — писал ораторию о Ленине, чего никогда не делала Белла Ахмадулина. Или, скажем, Александра Пахмутова, которая практически создала свою эпоху — и очень интересную эпоху — в песне и в то же время находилась в полном контакте с властями, как бы обслуживая, выполняя социальный заказ комсомола, партии. Нужно было писать бамовские песни — и она писала их. Калик, например, категорически отрицает свою причастность к шестидесятичеству. Общее? Просто нам всем одинаковое количество лет. И то, что у нас было общее, — это компании. Веселые компании и романтизм, полный надежд. Мы не доверяли этой власти.

И все же у нас было ощущение — что-то кончилось страшное. И наступили новые времена. И что-то обязательно произойдет хо-

рошее. Может быть, это было связано с возрастом, может быть, совпали возраст и вход в культуру, в известность и, конечно, повышенный интерес нашего поколения к нам. Это был не обычный, а ненормальный интерес. Нас любили, наши имена знали. А мы все были совершенно разными. Конечно, была в нас доля эпатажа – в ком-то меньше, в ком-то больше, это был тоже своего рода протест против общепризнанной прилизанности. Но мы не эпатировали наших сверстников, мы эпатировали партийных дедуль. И мы были очень разными. Очень. И судьбы у растиньяков шестидесятых совсем разные.

Просто тогда нам все еще казалось, что впереди нас ждет одна только радость...

Я ТАКОЕ ДЕРЕВО

Звонит мне как-то замечательный поэт Григорий Поженян.

— Микаэл, я гонимый поэт (что правда. — М. Т.). А ты гонимый композитор.

— Почему это я гонимый?

— Ну тебя же в Союзе гоняют?

— Гоняют.

— Давай сделаем вместе картину.

— Как это?

— Я буду снимать картину на Одесской студии.

— Как ты будешь снимать картину?

— Как режиссер.

— Но ты же не режиссер, Гриша, ты поэт.

— Я гений. Я могу все, — сказал Гриша.

И вот я приехал к нему в Ялту, где он действительно снимал картину о морях в годы войны. Гриша — замечательный, милый парень. Но, кроме того, он еще и герой Одессы. Он старше меня лет на десять. В годы войны он был в отряде черноморцев, которые Одессе ценой своей жизни дали воду. Они пробились в город и фактически спасли его. Погиб весь отряд из двадцати двух человек. Считалось, что погиб и Поженян. В Одессе стоит памятник двадцати двум героям, спасшим город, на нем выбиты имена этих людей, в том числе и имя Григория Поженяна. А Гриша не погиб, он выбрался из-под трупов и спасся. Единственный из отряда. Позже, конечно, об этом узнали, но имя его на памятнике осталось. Так вот Гришу все знали и очень любили. В его фильме согласились сни-

маться Иван Переверзев, звезда тогдашнего экрана, Олег Стриженов и многие другие замечательные актеры. Но Гриша, будучи с одной стороны поэтом, а с другой стороны командиром-моряком, плохо представлял себе, как нужно общаться с актерами, тем более знаменитыми, которые и сниматься-то приехали только потому, что любили его как поэта и как хорошего мужика. А Гриша стал ими командовать. И очень сильно. Он объявил:

– Здесь два гения. Я и Таривердиев. Все остальные – наши служащие.

Я стал хохотать, думая, что он просто дурака валяет. Но Переверзев на него очень обиделся.

– Гриша, как твой фильм называется? – спросил он.

– «Прощай!»

– Прощай, Гриша! – Переверзев сел в самолет и улетел в Москву.

– Гриша, что ты делаешь! Ведь уже полкартины снято! – в ужасе говорю я ему.

– Не волнуйся, Мика. Я ведь не только режиссер, но и автор сценария. Нет вопросов.

И вот снимают сцену, в которой должен был играть Переверзев. У него была роль адмирала. Входит вестовой, спрашивает:

– А где товарищ адмирал?

– Убит, – отвечают ему.

Так избавились от замечательного бедного Переверзева.

Проходит неделя. По какому-то поводу Гриша стал объяснять Олегу Стриженову, что он очень плохой артист и плохо играет.

Олег не выдерживает:

– Гриша, как твой фильм называется?

– «Прощай!»

– Прощай, Гриша! – Садится в самолет и улетает в Ленинград.

Он играл капитан-лейтенанта.

– Гриша, что ты делаешь?! – воплю я.

А он:

– Ничего. Режиссер Поженян прикажет сценаристу Поженяну, и он перепишет сценарий.

Начинается съемочный день. Актеры сдают ему текст. Входит какой-то офицер и спрашивает:

— А где капитан-лейтенант?

— Убит, товарищ командир.

Так Гриша поубивал всех. И не потому, что нужно было убивать, просто они все отъехали. Конечно, фильм не получился. Да он и не мог получиться. Но мы замечательно провели время. По-моему, это была моя первая поездка на Ялтинскую студию. Тогда я и влюбился в этот город.

Зимняя Ялта поражала своей чистотой, пустыми ресторанами, полупустой гостиницей «Ореанда», в которой мы жили. Прямо рядом — студия. Море свинцовое и очень странное, необычное, не такое синее, к которому я привык с детства. И солнце, солнце в январе. Мы ходили в пиджаках. Был какой-то европейский образ жизни, как мне казалось. Наверху — кафе, где мы каждое утро завтракали. Оно работало с девяти утра, полупустое, с огромной стеклянной стеной, сквозь которую прямо перед тобой открывалась зимняя Ялта и море.

Это была старая гостиница. В ней жила практически только наша съемочная группа да еще какие-то несколько человек. В любое время мы могли прийти в ресторан, нормально пообедать, поужинать. Пустые пляжи. Огромное количество чаек. Не люди на пляже, а чайки. А пароходы ходили по расписанию. Мы даже сплавали с нашим другом, капитаном «Грузии» Толей Гарагулей, в Одессу на три дня. Он дал нам каюту.

Вообще это было удивительное время. Конец шестидесятых — начало семидесятых — сейчас принято считать, что это было время большевиков, которые всех давили. Не знаю, как кто, а я чувствовал себя совершенно свободным. Абсолютно свободным. Я никогда не был материально обеспечен настолько, чтобы не думать о деньгах. У меня никогда не было запасов, но на том уровне, на котором мне хотелось жить, я мог жить. Мы могли с друзьями, собравшись втроем, вчетвером, взять и улететь в Сочи или в Ялту, снять там гостиницу и провести выходные. И это было нормально. Я мог лететь из Молдавии на самолете с посадкой в Сочи и, подумав, что меня никто не ждет в Москве, выйти из аэропорта, сесть в автобус и приехать в Дом художников в Хосте, где отдыхала масса знакомых. Мне тут же устроили номер, и я провел там несколько дней. Все было другое...

Работы в фильме было много. В Ялте я написал восемь монологов на стихи Поженяна, которые вошли в картину наряду с оркестровой музыкой. Многое делалось именно там, в Ялте, в номере гостиницы, где у меня был рояль. Но кроме работы у нас было немало и развлечений. Фильм же снимался о жизни моряков военного времени, и, естественно, на картине был полный гардероб командиров кораблей, торпедных катеров, линкоров. И часто мы одевались в эти самые костюмы. Я, например, надевал мундир адмирала (по росту Вани Переверзева), с фуражкой, со всеми делами, и мы ходили гулять по набережной. Встречные моряки отдавали нам честь, мы важно им козыряли в ответ. Конечно, безобразие, но все равно было весело. И производило впечатление. Мне мундир очень шел.

А когда мы уже сдавали картину, я приехал в Одессу на перезапись и тонировку. Жили мы в гостинице «Красная», лучшей гостинице по тем временам. Сидим мы у Гриши в номере, в люксе, с какими-то молодыми девицами, наверное, актрисами, и Гриша важно рассказывает свою любимую историю о том, как он действительно спасал город. Со своей гибелью, с памятником в Одессе. Девушки от почтения умирают. Вдруг стук в дверь. Входит администратор.

— Значит, так. Вам нужно будет переехать из люкса в другой номер.

— Почему?

— Приезжает делегация немецких профсоюзов из ГДР.

Гриша возмущен:

— Я Поженян! Я — герой Одессы!

— Не хулиганьте, ничего не знаю, вон отсюда.

Ну в общем, Гриша стал звонить по разным инстанциям. А было часов восемь вечера, все закрыто, все учреждения.

— Никуда я не уйду, — не сдастся Гриша.

— Если будете хулиганить, я вас вообще выселю. Это гостиница Интуриста, вы же подписывали бумагу, что по первому требованию освободите номер.

Так его и поперли. Это поразительно, как в нашей стране любой иностранец оказывался главнее, чем любой живущий в ней. Даже

если он герой войны. Сегодня то же самое. Опять ощущение, что главные люди — иностранцы, а мы как бы второй сорт. Валюта проходит только иностранная, русские деньги валютой не считаются. И так было всегда. Вот такая история. Выселили его. Вещи выкинули в одинарный номер. А он жил в люксе. А люксы — только для иностранцев. Он наконец понял, для чего побеждал немцев...

Мы решили, что к этому фильму будет написано семь монологов на стихи Гриши: «Я такое дерево», «Мне хотелось бы...», «Песня о дельфинах», «Я принял решение», «Сосны», «Вот так улетают птицы», «Скоро ты будешь взрослым». Певицу я нашел. Это была Лена Камбурова, никому не известная тогда девочка, окончившая эстрадно-цирковое училище. Она любила петь песни Окуджавы и пела их хорошо. Я стал делать с ней цикл монологов. Но потом мы поняли, что в этом мужском фильме женский голос невозможен. Певца, который мог бы это сделать, я не нашел. Певцы оперного плана спеть это не могли, потому что исполнять монологи нужно было не на поставленном дыхании, не поставленным голосом, а как бы неголосово, скорее актерским голосом. Но для актеров, которые, может быть, и умели петь, это было слишком сложно. Сложный интонационный ряд. Невозможно было свести эти умения в одном человеке. В Лене Камбуровой это сошлось. В какой-то степени. Но нужен был мужской голос. Именно поэтому я был вынужден попробовать сделать сам. Я записал всю музыку к фильму, после вышла пластинка, которая имела довольно большой успех и стала известной. Огромный тираж — около двух с половиной миллионов. Музыка из фильма звучала везде. Но опять-таки она не была предназначена для массового пения, и уж совсем не для ресторанов. И в то же время это была не камерная музыка, не для камерного зала, но и не массовая. Так сложилось то, что потом, по-моему, Родионом Щедриным было определено как музыка третьего направления. Какой-то новый жанр, новые интонации, новая манера исполнения.

В юности мне хотелось писать, как все. Наверное, все проходят через этот этап. Я пробовал даже писать эстрадную музыку. Не считая, что это вполне получилось, хотя песни имели даже некото-

рый успех. Позже я понял, что все-таки уходить от себя нельзя. Да и не уйдешь. И заинтересовался экспериментами по соединению камерной музыки и эстрады.

Впервые я нащупал это, когда мы делали с Мишей Каликом картину «Человек идет за солнцем». Там есть песня «У тебя такие глаза, будто в каждом по два зрачка, как у самых новых машин» — странные урбанистические лирические стихи Семена Кирсанова. Нормальные хорошие стихи, со сложной ритмикой. Я пытался нащупать грань, связь между камерной музыкой и музыкой более популярной. Это не то, что, скажем, популярная музыка Оффенбаха. Это другое. У Оффенбаха просто доступные мини-оперы с примитивной музыкальной драматургией и, кстати, на примитивные тексты. А тут мне хотелось нащупать новую линию. Конечно, в этом был еще и протест против официальной массовой музыки, так называемых советских песен, с их куплетной формой, глупыми, наивными словами, не стихами, а текстами. Я уже много работал с высокой поэзией, со стихами крупных поэтов. Но это была нормальная камерная вокальная музыка, для профессиональных певцов с поставленными голосами. Кстати, вся песенная музыка тех лет тоже была написана для поставленных голосов. Сейчас я понимаю, что в этом ничего плохого нет. Но тогда мне казалось, что нужно найти какие-то другие средства выразительности. Вот как «Современник» нашел новую актерскую интонацию, интонацию своих спектаклей, когда текст со сцены стал произноситься совсем иначе, без подчеркнуто театральной подачи, более интимно, что ли. Я пытался найти что-то в этом роде и сделать высокую поэзию более доступной. Не переходя в какое-то романсеро, а просто неголосово. Вот так стали появляться эти странные циклы. Не песни. Но и не романсы. Эстетика третьего направления.

В нем я использовал технику пения с микрофоном. Я считаю, что микрофон — это отнюдь не вспомогательное средство. Он порождает свою эстетику. И я им пользовался отнюдь не потому, что работал с безголосыми певцами. Просто в XX веке появились новые концертные залы, шагнула вперед техника и появились возможности, которых не было раньше. Глупо ими не воспользоваться. Микрофон, при умелом его использовании, дает возможность

обращаться к слушателям как можно непосредственнее. Крупные традиционные музыкальные формы решаются авторами и исполнителями иначе, строятся на иных принципах. Здесь характерен крупный мазок, иная исполнительская техника. Если прибегнуть к терминологии кинематографа, микрофон — это крупный план певца. Это постоянный крупный план. Вот, например, в театре актер играет какую-то роль. Он играет ее таким образом, чтобы было слышно не только во втором ряду, но и в двадцать пятом. На это рассчитаны и его мимика, и жесты, и подача звука, и грим. Попробуй-ка этот же спектакль снять телекамерой: все станет фальшивым, чрезмерным. Но этот же актер перед камерой (если он, конечно, талантливый) будет играть совершенно по-другому. Потому что камера укрупняет его глаза, его лицо, грим уже не может быть таким театральным, рассчитанным на двадцать пятый ряд. Он должен быть менее заметным, подача звука — более мягкой. Дикция, реплики — более приближенными к жизни. Большой актер умеет адаптироваться. Микрофон дает принципиально новую эстетику. Другой разговор, что в этой эстетике необходимо такое же умение, владение ею, как и в любой другой.

Очень близко по времени к фильму «Прощай!» меня пригласили сделать музыку к спектаклю «Прощай, оружие!» в Театре имени Ленинского комсомола. Это был первый музыкальный спектакль Ленкома. По-моему, мне звонил не Анатолий Эфрос, а режиссер Гинзбург. Он рассказал, что хотел бы, чтобы в этом спектакле не было никакой другой музыки, кроме двенадцати зонгов, песен-монологов. Он сказал также, что натолкнуло его на эту идею: он в каком-то из толстых журналов прочел переводы Андрея Вознесенского — «Военную тетрадь» Эрнеста Хемингуэя. Это были его единственные стихи. Да это даже и не стихи как бы. Или какой-то особый белый стих. Они поразили меня тогда своей силой. И я стал это делать. Я написал их довольно быстро. Помню, что когда я это делал, у меня было поразительное ощущение, что все это происходит со мной. Мне было мало лет, когда шла война. И я никогда не был на войне, я даже никогда не был в армии. Если говорить честно, звука выстрела никогда не слышал, только в кино. И тем не менее, когда я это писал, у меня было ощущение, что все это проис-

ходит со мной. Что это я, раненный, лежу в окопной грязи, в этой жиже, что это я иду с ротой. Это меня прокалывают штыком. «А может быть, придут санитары»... Вот такое поразительное ощущение. В течение недели я сделал двенадцать монологов, зонгов, речитативов, даже не могу это точно определить, не знаю, как лучше назвать. А потом в театре меня попросили их записать в студии радио. Я сам пел под рояль и ударные. Для того, чтобы передать характер музыки. Предполагалось, что в спектакле споют актеры. Но так случилось, что я на спектакле ни разу и не был. Ни разу. Я знаю, что в театре шли споры, давать фонограмму с моим исполнением или же это должны петь актеры. По-моему, пел Караченцов. Не знаю, как это было в спектакле, наверное, замечательно. Но я этого не слышал. А почему я там не был? Не знаю. Я написал эти зонги, и у меня было ощущение, что больше не могу ни видеть это, ни слышать. Просто не могу. Я настолько был болен этой работой, что даже не смог прийти в театр на репетиции. Я настолько выложился, что много лет не мог вообще слышать эту пленку. Впрочем, мне трудно слушать ее и сейчас.

Почему все эти циклы были тогда так необычны? Песни тех лет, как правило, были рассчитаны на то, что их подхватят, их будут петь. Было модно петь за столом. А то, что тогда я делал, было рассчитано только на слушание. Петь их очень трудно. Поэтому их и не пели. Их слушали. Их переписывали, они ходили в записях. Но их не пели. И еще в них есть одно качество. Есть два варианта, направления в восприятии музыки. Есть музыка, адресованная большому количеству людей. И в этом ее принцип. А есть музыка, которая адресована каждому в отдельности, даже если в зале много народу. В те годы вся песенная музыка была помпезной, крупномасштабной, такой... ну вот как высотные здания со всеми их колоннами, статуями. А моя музыка была как бы внутренним протестом против крикливой помпезности советского массового искусства. Принципы, по которым я делал эти циклы, близки к тем, по которым я писал и камерную вокальную музыку. Только камерная вокальная музыка писалась для певцов, у которых высокая вокальная техника, а эта — как бы в расчете на актерское исполнение, но тоже камерное. Никогда я не делал их с оркестром. Только под рояль. Поз-

же — я делал варианты для гитары или двух гитар, как это было, когда появилось трио «Меридиан». Потом это направление, названное третьим, стало подхватываться другими, но большого развития не получило. Когда этим стали заниматься другие, мне оно перестало быть интересным, и я снова вернулся к чисто вокальной школе. Мне надоело это полупроговаривание, это «полу» — мне захотелось вернуться к нормальной вокальной партии, к вокализации, что я и сделал уже через несколько лет. Хотя обратился еще раз к этому варианту в фильме «Адам женится на Еве». Тот же принцип: восемь сонетов Шекспира, которые как бы комментировали действие. Правда, уже с оркестром. Двое молодых людей, их чувства, ссоры, примирения, их ревность, их нежность прокомментированы как бы взрослым человеком. И опять та же ситуация: нет певца. Те, что пробовались в этот фильм, делали это или очень выспренне, или совсем непрофессионально. И опять заставили петь меня. И даже сняли — я присутствую в кадре. Такой вот эксперимент. Впрочем, мне не кажется, что сонеты Шекспира можно решить в той технике, в которой я решил, скажем, циклы на стихи Мартынова, Ахмадулиной, Винокурова, в той технике, в которой я писал мои оперы. Каждый текст, любое поэтическое произведение имеет свою интонацию, которую нужно угадать, открыть в музыке. Ну как можно, например, «Военную тетрадь» Хемингуэя решать в додекофонной технике?! Эти тексты требуют простых, но сильных красок, особого произнесения слова.

Когда я сочиняю музыку на стихи, для меня наиболее существенными являются три момента. Во-первых, это проблема, которую несет в себе поэзия. Можно писать музыку в соответствии с ней. Но можно создать свой смысловой план, свою достаточно самостоятельную образную версию. Во-вторых, передо мной стоит проблема решения строчки в ее ритмическом и структурном восприятии. И в-третьих — интонирование слова. Меня часто спрашивали, почему я использую прием нотированного говора (его я использовал, например, в циклах на стихи Людвиг Ашкенази). Внимание к слову — вот что мною руководит. Ведь интонация слова — первооснова музыкальной интонации. Почувствовать ее, раскрыть — это главное.

Конечно, любое стихотворение нельзя формально перенести в музыку. Соединяясь с ней, оно может менять направленность, приобретать новые проблемы. Вот, например, одна история. По ходу работы над музыкой к телефильму «Ольга Сергеевна», который вышел, по-моему, году в 1975-м, мне надо было написать песню о войне. Дело происходило в конце апреля, мы с режиссером Александром Прошкиным над этой темой долго думали, приехали к замечательному поэту Давиду Самойлову, просили стихи. Он обещал написать о войне. Потом 9 Мая вся съемочная группа поехала к Большому театру, а после в парк Горького — туда, где обычно встречаются фронтовики. Я поехал с ними, мне это было очень интересно. Они снимали, а я просто бродил и смотрел. Так прошел весь день. Впечатление огромное: люди, плакаты, надписи «ищу сына» или просто «такой-то из такого-то полка»... Я приехал домой, опять стал рыться в стихах и нашел стихотворение Самойлова «Память»:

*Я зарастаю памятью,
Как лесом
зарастает пустошь...*

И я сразу написал песню. Как раз ту, что была нужна для фильма — развернутая песня-баллада. На другой день приехали люди из группы, и я им показал написанное. Всем понравилось, показалось, что это удача. Позвонили Давиду Самойлову, встретились с ним. Я сыграл ему. Он, прослушав, попросил:

— Можно сыграть еще раз?

Я снова сыграл.

Снова слушает.

— Вы понимаете, какая вещь, ведь это — о войне?

— Да, а о чем же еще?

— Но стихи-то мои не о войне! Эти стихи посвящены женщине, памяти о женщине.

Значит, впечатление от 9 Мая, произведенное на меня, оказалось настолько сильным, что я прочел для себя эти стихи, по замыслу поэта абсолютно лирические, как стихи о войне, как дань памяти людям, которые на ней погибли. Я был в этом убежден, хотя там не было ни слова «война», ни слова «женщина». Видимо, мой душев-

ный настрой дал такое прочтение, и стихи для меня преобразились. Написав песню, я ведь не изменил ни одного слова, ни одной строчки. Я вообще считаю высшей бестактностью менять созданные поэтом стихи.

Или, скажем, стихи Андрея Вознесенского «Тишины хочу, тишины». Человек настойчиво, устало просит тишины, по логике мелодия, казалось бы, должна начаться очень тихо. А я начинаю на три форте. Я хотел показать шум города, его ритм с самого начала, постепенно уходя от него и снова возвращаясь — но уже как к протесту. Если у Вознесенского в стихотворении усталость от грохота современного города, то у меня протест.

Не раз мы говорили с Андреем о сопряжении слова и музыки. Помню один наш разговор в моей мастерской на улице Гурького. Он спорил со мной, считая, что далеко не все стихи могут быть положены на музыку. Я считал и считаю иначе. Главное — найти решение, разное для разных стихов. Поэзию Андрея я всегда любил, она меня всегда чрезвычайно сильно волновала, и загорался я от нее, как сухая трава от спички. Но ведь она очень сложна ритмически, она сложно организована и на первый взгляд совсем неприменима для какого бы то ни было музыкального решения. Так же, как и поэзия Беллы.

Когда работаешь с поэзией такого класса, важно не только то, что ты сам сделал, но и какие исполнители это будут петь. Они должны понимать смысл, который лежит не на поверхности произносимых слов, а где-то глубже, в полутонах, в полифонии, которая всегда есть в хороших стихах. А таких исполнителей очень немного. Я таких почти не встречал. Я или делал их, работая над программами месяцами, а иногда годами, или же, от отчаяния, пел свои вещи сам.

Лена Камбурова позвонила мне сама и сказала, что хочет со мной работать. И мы стали работать. Она и пианистка Лариса Крицкая. После того, как мы сделали цикл на стихи Поженяна, мы подготовили хемингуэевский цикл «Прощай, оружие!», циклы на стихи Ашкенази, Вознесенского. Мы работали месяцев восемь и стали выступать в совместных концертах. Я заставил Лену учиться нотной грамоте, которую она не знала, почему-то на эстрадном отделе-

нии циркового училища этому не научили. Она занималась много. Человек она талантливый, очень искренний, неистовый. Я имею в виду сцену. Если ее постоянно не держать, она могла сорваться. Ее минусы — она всегда, к сожалению, неточно интонировала. За ней нужно было постоянно следить. Держать ее в жесткой форме. Как только я отпускал руки, она могла спеть фальшиво. Наверное, это связано с ее постановкой голоса. Но тем не менее та мера искренности, яркости, которая в ней есть, это искупала. Занималась она действительно много. Это тот случай, когда талант и желание получить музыкальное образование взяли свое. Она стала интересной певицей. В ней есть безусловный артистизм, талант и чистота, трепетное отношение к делу.

В какой-то момент Лена очень увлеклась Леонидом Енгибаровым — был такой замечательный клоун, совершенно необычный. Она дружила с ним, работала. Под влиянием Енгибарова, который был божественно одарен, она решила, что должна добавить к пению какое-то пластическое решение. Я говорил ей: «Лена, ты должна петь, твоя выразительность заключается в голосе. Ну, может быть, тут чуть-чуть жест, чуть-чуть — и все». Но она решительно взялась за пластику. При том, что она плохо двигалась. И когда начинала двигаться, забывала о голосе. Мы остались в самых добрых отношениях, но работать вместе перестали. Ведь то, что она пыталась придумать в пластике, все есть в самой музыке. Это же не опера, где стоят другие задачи, где это заложено в музыкальной драматургии. Но дело даже, наверное, не в голосе и не в пластике. Та же самая Алла Пугачева, которая вообще мало училась, всегда обладала фантастически чистой интонацией. Безукоризненно чистой интонацией. С ней на эту тему даже говорить никогда не надо было. Помоему, она так поет и по сей день.

Еще один эксперимент в области третьего направления у меня был связан с Высоцким и картиной «Последний жулик». Володю я увидел впервые, кажется, на спектакле «Добрый человек из Сезуана». Это был громкий спектакль. Мы встречались потом в разных компаниях. Он пел, и мне это нравилось. Он был тогда еще совсем незначим, хотя в театральных кругах его все знали. Примерно в это же время мы стали делать картину «Последний жулик». Был

такой режиссер Ян Эбнер, молодой, очень талантливый, он только что закончил Высшие режиссерские курсы. Это была его первая работа, и Миша Калик, который с ним дружил, был художественным руководителем картины. Снималась она в Риге. Музыкальная картина, где все решалось на музыке и пластической игре Николая Губенко. Для картины нужны были три песни. Я подумал, что было бы замечательно, если бы стихи для них написал Высоцкий. Я ему позвонил, он согласился. Приехал ко мне домой, пришли также Миша Калик и Ян Эбнер. Мы замечательно общались, дурачились, было очень весело. Я что-то играл, Володя пел. Через некоторое время мы уехали на съемки в Сочи. В картине очень много музыки, и снималась она под фильмофонограф. Туда же приехал Высоцкий, он привез стихи, которые вошли в фильм. Стихи замечательные. Он провел с нами всего лишь два дня — это было в разгар театрального сезона, то ли в октябре, то ли в ноябре. В Сочи я написал музыку на его стихи. К сожалению, картина вызвала странную реакцию властей, и прежде всего в самой Риге. По-моему, они хотели быть святее папы римского. Первая жуткая реакция последовала именно от дирекции Рижской киностудии, которая и подняла волну. Начались требования переделок. Картину просто изуродовали — бесконечно что-то вырезали, перемонтировали. И от того, что было сделано на первой перезаписи, на которой я присутствовал, почти ничего не осталось. Так картина и вышла лет через тридцать после того, как ее сняли. Правда, песни не трогали. Приятно было бы сказать, что гоняли нас с Володей Высоцким. Но это было не так. Пострадал общий режиссерский замысел и качество самой картины. А опыт был очень любопытный. Вообще довольно странная идея картины: последний жулик выходит на свободу. Хотя все талантливые идеи бывают поначалу странными. Или кажутся такими. А потом они становятся нормальными.

Такая же по тем временам «ненормальная» идея возникла у Вадима Коростылева, замечательного драматурга, и режиссера Павла Арсенова. Вадим написал сценарий по сказке Гоцци, и они с Пашей предложили мне сделать кинооперу. Мы начали работать, это было очень интересно именно потому, что это был не мюзикл, а опера. Незадолго до того прошла картина Деми «Шербурские зон-

тики», и мы хотели сделать нечто подобное. Где был бы минимум текста и максимум музыки. Как раз в это же время я работал над своей первой оперой «Кто ты?», и весь курс Бориса Покровского из ГИТИСа, который принимал участие в ее постановке, мы задействовали и на съемках «Короля-Оленя». Все хоровые вещи пели они. Конечно, картина снималась так, что все сначала было записано, а потом уже были съемки. Именно тогда впервые появилась Пугачева, юная, никому не известная девчушка лет восемнадцати. Она показалась мне очень талантливой, гибкой и подвижной. Со всем ребенком.

С ней было легко и приятно работать. Всю партию главной героини, Анжелы, записала она. В фильме снимались знаменитые актеры — Табаков, Ефремов, Юрский, Яковлев. Они пели сами. Это было очень любопытно. Кстати, дольше всех мне пришлось возиться с Олегом Ефремовым — интонация подводила. В роли Анжелы снималась Валентина Малявина, она единственная пела не сама. За нее пела Пугачева. Когда картина вышла, на нее обрушился шквал критики. Режиссера обвиняли в театральности приемов, в некинематографичности. Картина действительно до конца не получилась. Но совершенно по другим причинам. Напротив, я считаю, что театральные приемы в кино — это из будущего кинематографа. В картине потрясающие костюмы — художник по костюмам Наталья Шнайдер. Они совершенно необычны. Как и эстетика фильма в целом. Прелестные условности, идущие от жанра кинооперы, продиктовали ее поэтику. А она в картине есть. Не получилась же картина из-за того, что жена Павла Арсенова — Валентина Малявина из-за чего-то поссорилась с мужем и не приехала на финальные съемки и вообще отказалась их заканчивать. Поэтому в картине просто нет финала. Финал, к которому все вело — и по музыке, и по драматургии, где появляются король Дирамо, первый министр Тарталья, где драматургический узел должен развязаться, — не был снят. И вместо этого огромного завершающего финала была написана песня «Это было давно», которую исполняет Олег Ефремов — добрый волшебник как бы от лица автора. Жаль, потому что картина могла бы быть очень любопытной. Но в целом я ее очень люблю.

Фильм снимался в Ялте. Ведь тогда Ялтинская студия была филиалом студии имени Горького, и практически все картины, которые снимались на студии имени Горького, доснимались в Крыму. Когда лето подходило к концу и в Москве снимать было невозможно, выезжали в Ялту. Я привык каждое лето проводить там. Не раз мы вместе с тогдашним моим приятелем, композитором Леонидом Афанасьевым, срывались из Москвы и на одной машине ехали в Крым. Доезжали «нон-стопом» почти без остановок до Ялты, пересаживаясь для понта на ходу. Пока один вел, другой спал на заднем сиденье. Я помню эту прекрасную Ялту, совсем другую, чем зимняя. Она тоже была какая-то европейская по атмосфере. Полно кафе, столики прямо на улицах, как когда-то. И было постоянное ощущение праздника. Оно соединяло нас всех. Конечно, это характерно для съемок тех лет: когда группа выезжает куда-нибудь, возникает ощущение братства, единения. Люди, отработав на съемочной площадке, не расползаются по углам, а продолжают общаться. Мы так и общались.

Во время съемок «Короля-Оленя» произошла такая история. Мы с Олегом Ефремовым решили поехать ловить рыбу. За нами увязалась прелестная юная актриса Елена Соловей. По-моему, в «Короле-Олене» она снималась в своей первой роли. Мы взяли лодку, отплыли далеко-далеко, рыбачили как бы всерьез. Мы тащили кефаль, ставриду и уже практически набили мешок. А одна удочка оказалась свободной. Лене, видимо, надоело просто наблюдать, и она попросила дать ей что-нибудь тоже поддержать. Удочка-то была, а крючка нормального — нет. Только тройник, здоровый и бессмысленный. И чтобы ребенок к нам не приставал, мы насадили на этот огромный тройной крючок кусок ветчины. Сидит она с этой удочкой, сидит. И вдруг говорит: «Ой, я за что-то зацепилась!» Как зацепилась? Это же не река, это море, какая тут коряга? Тянем, тянем, то я, то Олег. Действительно, удочка идет с трудом. И вдруг из воды появляется огромная камбала. Величиной с автомобильное колесо. Я таких больше никогда не видел. Мы ее вытащили, привезли в «Актер», отдали на кухню, где ее и поджарили. Хватило всем.

* * *

Так получилось, что мне не пришлось, как моим сверстникам, после учебы зарабатывать на хлеб насущный службой где бы то ни было. Кстати, у меня никогда даже не было трудовой книжки, хотя я всю жизнь вкалывал. Просто уже на третьем курсе были изданы мои первые романы. На четвертом случилась моя первая работа в кино. На пятом курсе я уже делал свою первую картину на профессиональной студии — студии имени Горького. Сразу за ней была следующая картина, по-моему «Десять шагов к востоку», которая снималась на «Туркменфильме», и я вместе с группой жил в пустыне. Жарко было так, что мы яйца в песке пекли. Потом был «Младший брат» с Александром Зархи, уже на «Мосфильме». Но так как я всегда работал очень быстро, у меня оставалось много времени для того, что мне хотелось делать. И я всегда параллельно работал над камерной вокальной музыкой, писал оперы, балеты, позже — органые, инструментальные произведения. Хотя зарабатывал на жизнь именно музыкой к кино. Однако сказать, что я это делал только для заработка, было бы неправильно. Мне всегда в кино было чрезвычайно интересно. Я любил эту атмосферу, в кино я мог ставить разнообразные творческие эксперименты, и это превращалось в своего рода топливо для работы в других жанрах. И наконец, кино и телефильмы давали выход на несравненно большее количество зрителей, чем все концертные залы, вместе взятые. Вообще я убежден, что если бы Моцарт жил сегодня, то он непременно писал бы музыку к кино. Я был принят в Союз композиторов в год окончания института, а еще через год — в Союз кинематографистов, сразу после выхода фильма «Человек идет за солнцем». Так что с моим статусом проблем не было — он был определен. (Ведь тогда нельзя было нигде не работать, если ты не член творческого союза.) Я действительно был свободным художником. И пойти работать в какое-то учреждение мне даже в голову никогда не приходило. Этот вопрос передо мной просто не стоял.

У меня никогда не было очень много денег. Но на жизнь мне хватало. Я довольно быстро развелся, оставив жене не так давно полученную квартиру на Профсоюзной, ушел с чемоданом практи-

чески на улицу. Переночевал у Миши Калика. Потом друзья помогли мне снять квартиру. Вернее, комнату в квартире на Садовой, в доме Большого театра. Я жил там замечательно. Квартирная хозяйка меня просто обожала. Ее муж был администратором Большого театра. Его посадили. И одна комната, большая, была свободна. Я жил там семь лет, пока не получил двухкомнатную кооперативную квартиру в доме, где живу сейчас. Я очень не хотел уезжать из этого дома на Садовой. К новому месту я всегда привыкаю с трудом.

Я никогда не был богатым еще и потому, что не писал шлягеров. Тех песен, которые распевались бы в ресторанах. Да и песен-то никогда не писал. Только для кино. Единственный раз я написал то, что запели, как говорится, в «массовом стиле», сделав это на спор. Когда мои коллеги стали меня подначивать — что, мол, не делаю этого не потому, что не хочу, а потому, что не могу. И для фильма «Большая руда» я написал песню «Ты не печалься». Ее действительно запели на всех углах. Но больше я этого практически никогда не делал. И вечная проблема моих коллег — ходить на работу и сидеть в редакции издательства, радио или телевидения, причем сидеть много часов, — передо мной не стояла. Понятно, что после такого трудового дня писать музыку мало кто мог. От этого жизнь меня оберегла.

Жить так, как жили другие молодые композиторы, которые поступали в Союз и хотели заниматься только творчеством, я тоже не мог. Они были очень завязаны с Союзом — получением заказов на симфоническую, квартетную и другую музыку, распределением ее исполнения. Все это было просто напрямую связано с отношением к тебе начальства Союза композиторов. Ведь и в коллегиях министерств культуры, где покупались произведения, и в худсоветах радио и телевидения сидели те же самые руководящие работники, секретари Союза, и стать неудобным им практически означало невозможность получить заказ. Я был волею судьбы от этого освобожден и мог писать ту музыку, которую хотел. И всегда делал только то, что мне хотелось делать. Я был подстрахован кинематографом, который, слава Богу, не имел никакого отношения к Союзу композиторов. Так что статус мой был вполне вольным. И это

была главная моя удача. Первые же мои фильмы были замечены, имели успех, поэтому мое вхождение в круг пишущих для кино было достаточно простым. Хотя в то время это было проще, чем позже и чем это происходит сейчас. Почему? Да потому, что в шестидесятые годы, даже с конца пятидесятых, от двух десятков картин, которые делали все студии Советского Союза, был резкий скачок к двумстам фильмам в год. То есть резко расширился количественный ассортимент фильмов. Что бы ни говорили сегодня, это было и облегчением вопроса цензуры. Конечно, все было — и статьи в газетах, и обличения, и обвинения в мелкотемье. Но тем не менее фильмы снимались и выходили на экран, и их стало много. А оттого что их было много, они создали фон, ту почву, на которой появились такие пики, как «Летят журавли» Калатозова, «Баллада о солдате» Чухрая, фильмы Калика, Параджанова, Тарковского. Всплеск новой волны кинематографа был подготовлен. И, кстати, старики и мэтры, которые всю жизнь были скованы идеологией, встретили новых молодых даже с нежностью. Не все, конечно. Но тот же Райзман, тот же Юткевич и, конечно, Ромм вели себя именно так. Это были их ученики по ВГИКу, и они давали им возможность работать. Тот же Пырьев дал шанс проявиться Рязанову. Вообще в кино пришло много новых людей самых разных профессий. Появились новые имена. Среди них были и композиторы. Очень многие, сделав одну-две картины, не удержались в кинематографе. Пусть кто-то говорит, что ему это неинтересно или это поденщина. Но кино хотели делать все. Это было интересно, и это давало возможность быть свободным.

Это была независимость. Я не могу сказать, что у меня был бунт против того, что считалось «основным руслом» — песен о партии, о Ленине. Да нет, не было у меня политического протеста — просто мне это было глубоко неинтересно. Я не делал, и все. Мне было интересно другое. Один из первых моих вокальных циклов — на стихи средневековых японских поэтов, «Акварели», — был издан, и я получил резкую отповедь от тогдашнего официального критика Иннокентия Попова. Я даже помню фразу, которой было отмечено появление этого цикла. В статье ничего не говорилось о музыке. Попов в газете «Советское искусство» писал: «Представьте себе,

молодой композитор, студент, садится и думает, о чем бы ему написать. И вы думаете, он пишет о наших героических ребятах, которые в войну спасли страну? Может быть, он пишет о тех наших замечательных людях, которые работают на заводах, которые на тракторах убирают поля, давая стране хлеб, о комсомольцах? Нет, он садится и пишет цикл вокальных сочинений на стихи — кого бы вы думали? Средневековых японских поэтов». Позже, когда я с ним познакомился, я спросил, почему он так написал. Он ответил незастейливо: «А ты знаешь, честно говоря, я эту музыку не слышал. Просто нужно было написать».

Но почему-то на меня это совершенно не действовало. Мне было просто смешно, потому что сама посылка была глупой. Я не то чтобы боролся, не желая писать музыку о партии или Ленине, я, кстати, так и не написал ничего такого за свою жизнь — ни кантаты, ни оратории, ни симфонии, ни так, как многие мои коллеги — писали об одном, а называли по-другому. Мне это даже в голову не приходило. Да меня никто и не заставлял. Мне никогда ничего подобного не предлагали. Когда-то мне Аля Пахмутова сказала: «Микаэл, какой ты счастливый. Ты можешь писать только о любви». Но ведь никто тогда ничего не заставлял делать. И я предполагаю, что подавляющему большинству моих коллег тоже ничего не навязывали. Они с охотой это делали сами, потому что это означало поездки, блага, это означало должности в Союзе, а я всего этого не имел. Впервые мне предложил войти в секретариат Союза композиторов России Родион Щедрин, когда стал его председателем. Это было в конце семидесятых, когда мне было под пятьдесят.

Сказать, что меня давили политически, было бы неправдой. Кстати, вот потом говорили, что в партию заставляли вступать. Но я точно знаю, что в Союзе композиторов была очередь. Очередь из желающих вступить в партию. И это правда. И не нужно врать. В Союзе каждый четверг был политчас, в Большом зале Дома композиторов. И туда все приходили, потому что считалось — не прийти нельзя. Могло выйти боком. Как я слышал, за это сильно ругали и на заметку брали. Могли характеристику не подписать на выезд или еще что-нибудь. За всю мою жизнь я не был там ни разу. И никто ни разу не посмел спросить, почему я там не был. Может быть, кого-то

спрашивали. Меня — нет. Но зато вокруг меня была создана такая атмосфера, как будто меня вообще не существует. Нет такого человека. Вот был ответ. Не то что давили, убивали, но примерно до конца семидесятых меня не существовало. Я не участвовал ни в бесконечных безразмерных фестивалях «Московская осень», ни в концертах Союза. Гораздо позже меня стали приглашать на какие-то выездные акции, ну, например, в Омск или Ростов. Но тогда я был уже хорошо известен. Ту популярность, которая у меня была, я получил не благодаря, а вопреки деятельности Союза. Это было такое удушение через подушку, не явное. Это была совершенно другая линия, чем, скажем, со Шнитке. Скандалы, крики, организация официального и общественного мнения.

У меня этого не было. Меня уже знала страна, меня любили, узнавали, слушали мою музыку, исполняли. Не было конкурса имени Глинки, где не звучали бы мои романсы на стихи Мартынова, Ахмадулиной. Публично со мной не связывались, но любезно делали вид, что меня нет. И меня это вполне устраивало. Я жил своей отдельной жизнью.

Тогда я много ездил с концертами. Меня довольно рано стали приглашать. К Союзу композиторов это не имело никакого отношения. Допустим, звонили из Ленинграда, куда я любил ездить и бывал там довольно часто. Ставка была шестнадцать пятьдесят. Они оплачивали мне билет и проживание в гостинице. А за концерт я получал три ставки. Поездка моя обходилась мне рублей в сто пятьдесят. Это было больше, чем я мог получить, — при полных залах, аншлагах, где люди стояли в проходах. Ставка есть ставка — не больше и не меньше. Так было. В Ленинграде два замечательных зала, где я выступал регулярно, — зал Капеллы имени Глинки и Концертный зал «Ленинградский». Мне звонили оттуда, а я говорил, что не могу сейчас приехать: мне не на что. Приеду осенью, когда получу деньги за фильм.

Концерты были необычными. Исполнялась моя музыка. В разное время с разными исполнителями. Когда-то это была Елена Камбурова, потом солистка Большого театра Нина Лебедева, замечательная камерная певица, с которой я сделал программу из вокальных циклов. Концерты странны были тем, что в обычном камерном

концерте автор не говорит, он выходит в смокинге, он играет, аккомпанирует. Смокинга тогда у меня не было, я был в черном костюме, я аккомпанировал, потом отвечал на записки, снова аккомпанировал, снова отвечал на записки. Такая форма встречи, как бы просветительские концерты. Я говорил о поэзии, о том, почему пишу на стихи Вознесенского, Мартынова, Винокурова, Шекспира. Я всегда ляпал, что хотел, говорил, что думал, что считал нужным. И был абсолютно свободен. Вопросов чисто политических обычно не задавалось. Это никого не интересовало, да и меня тоже. Но мои оценки того, что происходит с культурой, были, как правило, негативными.

Мне казалось, главным в этих концертах было ощущение, что я нужен. Оно осталось у меня до сих пор, я помню его, и оно мне очень дорого. Когда вспоминаю об этом, а ведь чаще забываешь, то думаю, что, может быть, эти годы прошли не зря. Хотя, если смотришь на то, что происходит со страной сегодня, сопоставляя с тем, что было тогда, понимаешь: все это было зря. Потому что ничего не изменилось.

А тогда я привозил чемоданы записок из Ленинграда, Киева, да откуда только я их не привозил! Помню концерты в Донецке, в залах и перед шахтерами. Я даже спускался с ними в шахту и навсегда сохранил это ощущение горячего подземного ада. Ощущение невыносимой жары, когда на поверхности холод и слякоть. И уважение к невероятно тяжкому труду.

Концерты в Ленинграде закончились для меня в 1978 году. Тогда совпали две ужасные вещи. Я выступал в Ленинградском университете и очень резко говорил о статье Жюрайтиса в «Правде», несправедливой, грубой в адрес Любимова, Шнитке, Рождественского. Речь шла о постановке «Пиковой дамы» в Париже. На концерте был безумный ажиотаж. Зал две тысячи мест, давка чудовищная. Случилось так, что дверьми придавили двух человек. Слава Богу, в конце концов все обошлось, но скандал разразился грандиозный. В этом скандале смешали все — и давку, и беспорядки, как будто я их устраивал, и мою резкую отповедь газете «Правда». У меня должны были состояться другие концерты в Ленинграде. Но секретарь Ленинградского обкома Романов личным распоряжени-

ем их запретил. Почти год из Ленинграда не звонили. Потом опять начали звонить. Предлагали устроить мои выступления. Но каждый раз все срывалось, срывалось. Короче говоря, ленинградские власти перекрыли мне дорогу.

Я вообще любил ездить, мне было интересно. Сидя дома и работая, — а тогда я уже все больше отгораживался от наших прежних компаний и прежнего веселого и беспутного образа жизни, — я забывал, что кому-то нужен. Это ведь забывается. В это невозможно верить, если ты не выступаешь на публике. Сейчас я не люблю выступать и не выступаю. Я стал бояться публики после истории с «Мгновениями весны».

Новая работа, как всегда, началась с телефонного звонка. Звонила Татьяна Лиознова. Просила прочесть сценарий фильма «Семнадцать мгновений весны». Я подумал, что речь идет об очередном шпионском фильме (а я тогда работал с Вениамином Дорманом над первой серией его «Резидента»). Мне это было не очень интересно, и я, честно говоря, был в нерешительности — делать его или нет. Но когда прочел сценарий, понял, что здесь есть большие возможности для музыки. И стал искать ключ к решению. Если я не нахожу своего решения, то отказываюсь. Как отказался делать с Саввой Кулишом «Мертвый сезон». И, кстати, порекомендовал ему обратиться к Андрею Волконскому. Сейчас я жалею, что не принял предложение Саввы, — фильм получился замечательный.

Я, как всегда, когда пишу музыку к фильму, стараюсь поставить себя на место героя. Писать музыку к обычному политическому детективу было неинтересно, да, наверное, и неправильно. И я стал думать о том, что испытывает человек, который был заброшен в Германию — много лет назад, во время этой страшной войны. Ведь Штирлиц — герой собирательный, такие люди существовали, их было трое, тех, кто работал в высших эшелонах немецкой власти. Двое были раскрыты и погибли, один остался жив. Так что же должен чувствовать этот человек? Ну, конечно, меру ответственности, чувство долга. Но что главное? Мне казалось, что он должен чувствовать тоску по дому. Может быть, я и не прав, но ведь я разведчиком не был. А что такое тоска по дому? Это тоска по людям, по жене. Это очень романтично, но что-то не то. А может быть, все

таки тоска по небу, по своему небу?.. Ведь небо везде разное. Вот небо ялтинское — оно другое, совершенно другое, чем в Москве. Небо в Берлине — тоже. Состав воздуха, химический, наверное, один и тот же, я понимаю. Но оно другое, это небо. Небо совершенно другое в Америке, небо другое в Японии, небо другое в Мексике. Я видел это. И не потому, что там жарче или холоднее. Оно другого цвета, оно вызывает другие ощущения. И вот я сделаю эту тоску. Не по березке, а по небу. По российскому небу.

Мы долго говорили на эту тему с Лиозновой. И она тогда к этому небу — это была моя идея — добавила журавлей, для которых нет границ, даже несмотря на войну. Вот так написать о ностальгии. И если я это сделаю, то решение картины есть. Ничего другого не надо — остальное сыграют актеры. Вот так родилась тема далекой родины. Тема тоски по дому, по родному небу. Я думал, что проведу ее через всю картину и на ней решу весь сериал. Но в картине было двенадцать полнометражных серий (хотя мы начинали снимать десять и денег было выделено на десять, но в них мы не уложились). Не получилось. Стало ясно, что нужна еще какая-то тема. Ведь это последние месяцы войны. И я подумал о быстротекущих мгновениях, мгновениях, которые проходят, как песок сквозь пальцы. Мгновения, мгновения, мгновения — вот такую я придумал тему. И еще была идея, что каждую серию мы будем открывать песней, предвосхищающей то, что произойдет, а закрывать другой. Следующая открывается предыдущей и закрывается новой. Таким образом, должно было быть десять песен. Роберт Рождественский написал стихи. Я написал песни. Но это не все. По ходу работы понадобилась еще одна тема — тема тревоги. Все же Тихонов играл полковника разведки — «характер нордический». И тревогу нужно было загнать внутрь, то есть поручить музыке передавать это состояние. Нужно было ввести тему нервного ожидания, тревоги, беспокойства, при том что лицо Тихонова в кадре остается совершенно сдержанным. Вот, думаю, все, получилось. Так нет же, примерно с пятой серии стало ясно, что нужна еще одна тема — тема движения. В машине, пешком, когда герой в одиночестве. Эта тема еще соединилась по сюжету с выходами Штирлица, Шлага и Плейшнера в Швейцарию. Так получилось, что в фильме «работают»

четыре темы. Когда собрались первые три серии, — а мы ведь делали по три картины и сдавали по три, — выяснилось, что нужна еще одна краска: под «информацию к размышлению», которую читает за кадром Ефим Копелян. Оставить это на «чистом» звуке было бы неверным. Пришлось сделать еще одну тему — тему размышления. Когда все это выстроилось, стало ясно, что больше двух песен в фильм вставить нельзя. Структура фильма стала бы разваливаться. Так в фильме остались только две песни — «Мгновения» и «Песня о далекой родине». От восьми других я отказался, просто безжалостно выкинул.

На эти песни пробовались многие певцы. Муллерман, Магомаев. Муслим даже записал их. Но когда стали ставить в картину, не понравилось. И мы стали переписывать их заново, уже с Иосифом Кобзоном. Он приезжал ко мне каждый день в течение месяца к десяти утра, и я с ним занимался, делал песни. Спел он их блестяще. И в отличие от многих других, с кем мне приходилось работать над голосом, над интерпретацией, Иосиф не забыл уроков. Он не только в течение многих лет исполнял эти песни на том же замечательном уровне, на каком они были записаны, но и тот Кобзон, манеру которого знают миллионы людей, во многом проявился тогда, на этой работе. Он настоящий профессионал. Кстати, он записал еще несколько песен для этого фильма, которые в него так и не вошли, но были выпущены на гибкой пластинке. У меня их нет — ни нот, ни записи. И вообще я сейчас даже не помню, какими они были. А Магомаев обиделся на меня тогда страшно. Дело не в том, что он пел плохо или хорошо. Просто для этой картины нужен был не его голос. Голос Кобзона попал в изображение, прямо «в десятку».

Консультанты картины (одним из них был знаменитый Цвигун, конечно, он проходил в титрах под псевдонимом) рассказывали нам, что во время войны, а может быть, и раньше разведчики, которые по многу лет работали за рубежом, годами не могли встречаться с домашними, женами, детьми. Из-за этого с ними происходили психологические срывы. Для того чтобы их поддержать, устраивались так называемые бесконтактные встречи. Ну, скажем, жену разведчика привозят в какую-то нейтральную страну. Развед-

чик приезжает туда же. И на вокзале, или в магазине, или в кафе в какой-то определенный час они видят друг друга, не общаясь, не разговаривая, чтобы не подвергнуть разведчика опасности. Эти женщины приезжали легально. Эпизода такой встречи с женой в сценарии не было. Сделать ее решила Лиознова уже по ходу съемок. В кафе входит жена разведчика с покупками, в сопровождении человека из посольства, даже не зная, что именно в этот день и сейчас она увидит своего мужа. А в этом кафе уже находится Штирлиц (все детали были воссозданы по рассказам). Сопровождающий просит посмотреть вправо, только незаметно, и она видит мужа. Малейшая реакция может стоить ему жизни. Когда мне рассказали о таких встречах, меня это просто потрясло. И я написал музыку. Восьминутную прелюдию. Этот эпизод в фильме получился беспрецедентным по длительности звучания музыки. Восемь минут — и ни одного слова. Сопровождающий говорит: «Сейчас я отойду, куплю спички», — и начинается сцена, где Штирлиц встречается с женой взглядами. На этом месте были убраны все шумы: все реальные звуки кафе, звон посуды, стук приборов, все скрипы, проходы, весь звук был вынут, звучала только музыка.

Сначала я написал партитуру для большого симфонического оркестра, но когда соединили с изображением — плохо, фальшиво. Оставили один рояль. И взгляды двух людей, их лица. Они ничего не делали — просто смотрели. Вячеслав Тихонов — блестящий актер. Но он специально сделал все, чтобы не добавлять ничего к музыке. Музыка была написана, конечно, заранее, и Лиознова снимала под нее. Это была находка режиссера, она сделала это блистательно. Кстати, когда я показывал ей музыку для этого эпизода, она безумно эмоционально реагировала. Она была в восторге, она плакала. Это страшно заводило, и все получалось.

Сцена встречи с женой по кинематографическим меркам бесконечно большая. Она идет почти двести пятьдесят метров, то есть около восьми минут, без единого слова, без всякого движения, только наезды камеры. По всем киношным стандартам это должно быть бесконечно скучно, это просто невозможно, и по идее должно было быть сокращено метров до двадцати. Лиознова оставила двести пятьдесят и выиграла партию. Этот эпизод

получился одним из самых сильных. А вот когда Штирлиц остается наедине с собой и готовится отметить праздник Октября и, испытывая чувство ностальгии, поет народную песню (это тоже идея Лиозновой), получилось фальшиво. Я ужасно противился этой сцене. И до сих пор считаю, что это единственный фальшивый момент в картине. Я считал так тогда, так считаю и сейчас.

Вообще же Лиознова относится к редкому типу режиссеров, которые не боятся композитора, которые понимают, что его удача обязательно скажется на удаче фильма. Что концепция фильма рождается только тогда, когда все кинематографические линии соединяются вместе. А сколько раз мне приходилось иметь дело с режиссерами — и, казалось бы, в результате появлялись удачные работы, — но они пугались успеха музыки. Так у меня было с Александром Прошкиным, с которым я работал над восьмисерийной картиной «Ольга Сергеевна». Мы были просто в восторге друг от друга! Он просиживал у меня до рассвета, мы много общались, искали варианты. В фильме получилось много музыки, и удачной, но больше Прошкин никогда меня не приглашал. Так же было и с Виктором Титовым, с которым я делал фильм «Адам женится на Еве». Не знаю почему, но получилось то же самое. Отдельный от фильма успех «Сонетов Шекспира» его оттолкнул от меня или же что-то еще, не знаю. Но сонеты, мой голос, мое присутствие в кадре — была его идея. Хотя надо отдать им обоим должное — работать с ними было крайне интересно, и работали мы с каким-то оглушительным вдохновением.

Кстати, отношения с Лиозновой в конце концов тоже были испорчены. Случилось так, что, когда работали над фильмом, а это продолжалось три года, три года каторги, когда ничего, кроме этого, не было, — я подружился с Юликом Семеновым. Уже на самом последнем этапе работы Лиознова, как это принято в российском кино, решила вставить себя в титры в качестве сценариста. Я в этом ничего особенного не видел, тем более что какие-то сцены переделывались, и переделывались основательно, как всегда бывает в кино. Но Семенов встал на дыбы. Не из-за денег. Просто из принципа. И вот они обратились ко мне как к третьей стороне, я

был приятелем обоих. И я сказал Лиозновой: «Таня, ты не права». Она пришла в дикую ярость. Отношения наши были испорчены на много лет. Но Семенов не дал поставить ее фамилию рядом со своей. Какая-то правда, конечно, была и на ее стороне. Нет сценариев, которые снимаются один в один. Режиссер всегда что-то добавляет.

Картина была сдана. В Госкино ее приняли замечательно. Но ее плохо приняло Политуправление Вооруженных Сил. Военные были оскорблены тем, что по картине якобы получалось, будто войну выиграли разведчики, а не военные, да и самой войны в фильме нет. Но это и не предполагалось. Тогда Лиознова, для того чтобы картину выпустили, что-то подсняла, подставила хронику. Картина вышла. Но в Политуправлении были настолько недовольны, что, когда картину выдвинули на Госпремию СССР, они ее завалили. Кстати, Лиознова была на меня так зла, что в титрах поставила мою фамилию после фамилии звукорежиссера. А уж о списке на Госпремию не могло быть и речи. Конечно, она меня не вставила. На премию были выдвинуты Лиознова, Тихонов, Семенов, оператор Петя Катаев — никуда не денешься. А меня она вычеркнула. Ну и плевать, дело не в этом, это я пережил.

Картина имела бешеный успех. В том числе и музыка — у меня начался новый наворот известности. Песни исполнялись по радио, телевидению бесконечно. На телевизионном фестивале «Песня-72» обе песни получили две первые премии. Меня просто разрывали на части. Видимо, это плохо перенесли мои коллеги в Союзе композиторов. На фоне оглушительного успеха картины пошла странная волна. Вдруг мне говорят на радио: «Нам звонили из французского посольства, французы протестуют против этого фильма, потому что музыка «Семнадцати мгновений весны» содрана у композитора Лея, с его фильма «История любви»». Потом оказывается, что в музыкальный отдел студии Горького тоже звонили — то ли из французского посольства, то ли из Франции. Поначалу это было смешно, и я смеялся. А потом раздался звонок из Союза композиторов: «Приезжайте, пожалуйста». Я приезжаю. На столе секретарши Хренникова лежит телеграмма, в которой написано буквально следующее: «Поздравляю успехом моей музыки в вашем

фильме. Франсис Лей». Это было написано по-французски, и тут же приколот листочек с переводом. Что за бред? Какая-то шутка, и я в очередной раз посмеялся. Наверное, я сделал глупость, что оставил этот листочек на столе и ушел. Читали телеграмму все, кому не лень. И вот тут пошел другой наворот. События катились как снежный ком: Микаэл украл музыку. «Но, друзья, вы же знаете музыку к этому фильму, сравните!» Может быть, там похож первый интервал, но похож только он, одна интонация в самом начале, и это ничего не означает, тем более что моя музыка написана раньше — фильм же снимался три года, поэтому картина Лея успела выйти. Но дальше — больше, дальше — больше. И я вижу, что мою музыку выкидывают из радиопрограмм, перестают передавать по телевидению. Мои друзья из издательства «Музыка» предлагают напечатать рядом мои ноты и ноты Лея, чтобы было очевидно, что эта музыка и та ничего общего не имеют. А я тем временем выступаю с концертами, езжу из одного конца страны в другой. И вот среди записок, которые всегда бывают на моих концертах, попадают такие: «Правда ли, что советское правительство заплатило сто тысяч долларов штрафа за то, что вы украли музыку?» Я отвечаю: «Неправда». А дальше — еще больше. Мне просто прохода не давали. Все это продолжалось три месяца. Радость от успеха картины была перечеркнута. А слухи расплозаются с невероятной стремительностью. И я решил найти Франсиса Лея.

Как его найти? Понятия не имею, как его искать. Тогда я решил обратиться во французское посольство и спросить, что означают их звонки? Я позвонил. Попросил советника по культуре. Тот прекрасно говорил по-русски. Предложил мне встретиться. В два часа дня у Союза композиторов. Он подъехал на машине, и я подъехал на машине, мы с ним встретились.

Он говорит:

— Господин Таривердиев, никто из посольства никуда не звонил. Нам очень нравится ваша картина. Но если бы даже кому-то из нас, непрофессионалов, пришло бы в голову, что ваша музыка похожа на музыку Франсиса Лея, неужели вы думаете, что французское посольство стало бы звонить на советское радио и телевидение? Да Бог с вами! Скажите лучше, как вам помочь?

— Я хочу найти Лея, мне нужно, чтобы он прислал телеграмму в Союз композиторов.

— Хорошо, — пообещал советник. — Приезжайте в посольство.

Мы выпили с ним кофе в Союзе композиторов, он сел в машину, уехал. И я сел в машину и поехал. А за мной пошла другая машина. Черная «Волга». Вглухую. Внаглуу. Совершенно не скрываясь. Куда я — туда и она. Я понимал, кто это. Время-то брежневское — тайные визиты в посольство и даже звонки не проходили. Да еще мне стали звонить корреспонденты зарубежных газет:

— Господин Таривердиев, вас травят в Союзе композиторов, вас кругом травят, дайте нам интервью.

Я понимал, что, если дам интервью, мне вообще уже никакой жизни не будет. Придется уезжать. А как? Уезжать я не мог. Здесь мама, отец, мама больна. Все истории — и с Володей Ашкенази, и с другими — мне были хорошо известны. А меня практически выталкивали — отсюда выталкивали свои, а туда втаскивали чужие. Постоянно какие-то корреспонденты перед домом дежурили, машины под окнами стояли. «Дайте интервью, что вас преследует советское радио...»

Я не хотел и решил — может быть, это самый глупый был вариант — поехать в посольство и по прямой связи из посольства искать во Франции Лея. Я был в таком бешенстве, что был готов на все. Абсолютно на все.

Так вот, за мной пошла машина. И я понял, что КГБ висит у меня на хвосте. Прямо история со Штирлицем. Я доехал до дома и позвонил Мире. Только набрал телефон — щелчок, я его сразу услышал.

— Мира, ты все знаешь. Меня преследуют корреспонденты американских, французских, немецких газет. Меня травят в Союзе композиторов, меня убивают на телевидении и радио. Я решил любой ценой пробиться в посольство, меня ждут там в два часа.

— Зачем ты мне рассказываешь? Я все знаю, — опешила Мира.

— Нет, ты послушай. — И я по телефону все подробно рассказываю, чтобы ОНИ все слышали. — Мне все это надоело, я больше так играть не буду. Я решил идти до конца. Я сделаю это. — И бросил трубку.

Прошло минут двадцать. Звонок в дверь. Входят два мальчика, вполне интеллигентного вида, показывают комитетские книжки:

— Здравствуйте.

— Здравствуйте.

— Вы поймите, мы в курсе дела, мы знаем, что с вами происходит. Мы не хотели вмешиваться. Но вы сейчас готовы сделать шаг, последствия которого должны понимать.

— Я все понимаю. А что мне делать? Мне не оставляют другого выхода.

— Вы хотите связаться с Леем? Мы попробуем вам помочь. Не надо ездить в посольство, это же все будет в вашем досье.

Вот так мы поговорили, и они уехали. Тут объявляется Отар Тенеишвили — он долгие годы сидел в Париже представителем Совэкспортфильма.

— Микаэл, я найду Лея, я с ним знаком.

И в течение трех дней Лей нашелся. Прислал телеграмму. Он возмущен тем, что его оклеветали. Он счел это провокацией: никаких телеграмм он, конечно, не писал, так же как никто никому не звонил из посольства Франции.

Когда стало ясно, что телеграмма была фальшивкой, тот же Отар подключил к этому делу Петровку, 38. Люди из МУРа забрали телеграмму из Союза и выяснили. Кто-то пошел на Центральный телеграф, прямо около Союза композиторов, взял международный бланк, напечатал текст на латинской пишущей машинке, на простых листках бумаги, вырезал их, наклеил и принес в Союз. Стали спрашивать, кто получал телеграмму, кто за нее расписывался, как она оказалась на столе в иностранной комиссии, кто ее сразу перекинул Хренникову, кто ее принес? Никто не знал.

Сейчас это кажется смешным. Но если бы вы знали, как это было унижительно! Мне, которому всегда говорили — моя музыка может быть плохая или хорошая, но что у меня есть свой стиль, что моя музыка узнаваема мгновенно, — мне нужно отмыываться, доказывать, что я не украл! А с каким удовольствием участвовали в этой истории мои коллеги! Как им было приятно! Более того, с тех пор очень долгое время на концертах в разных концах страны меня спрашивали: что это за история, была она или нет. Помню этот восторг:

украл или не украл. И я перестал доверять им всем. В том числе и публике. Когда раньше я выходил на сцену, я всегда любил зал, где бы и какой бы он ни был. А теперь перестал его любить. Еще какие-то годы я выступал с концертами, выходил на сцену. Но вот это я всегда помнил. Помнил то любопытство, с которым смаковали подробности сплетен. Музыка интересовала меньше. Скандал — больше. Вот такая история. С тех пор не люблю публику.

Говорят, что это сделал Никита Богословский. Вообще похоже. Но недоказуемо. Все это — начало семидесятых. Другое время, другие настроения. Меняются друзья. Общаемся все меньше, скорее только тогда, когда соприкасаемся по работе, или на вечерах, концертах друзей...

Уезжает Миша Калик. Это был грустный момент. Он закончил снимать фильм «Цена» по Артуру Миллеру. Принял решение и через полгода уехал. Приняв решение, он сразу стал учить иврит. Я помню последний вечер, когда мы собрались у него. 14 ноября 1971 года. Да, было грустно. Но все же не так, как я это воспринимаю сейчас. Потому что все мы были молоды. Нам казалось, что впереди нас ждет только радость... Какие проблемы? Хотя время было такое, что мы понимали: расстанемся. Может быть, навсегда. Но понимали это головой. А сердцем не верили. Ну как ребенок, который не понимает, что он умрет. Потому что это так далеко по его ощущению. Ощущению ребенка. Или молодого человека. Так далека старость! Так далека смерть, что просто смешно! Вот такое и у нас было ощущение.

Миша был единственным человеком, мотивы отъезда которого мне были понятны. Понятны и благородны. Он уезжал не за красивой жизнью. У него была прекрасная квартира. (Мы жили в одном доме, который строил тогда еще инженер-строитель, наш приятель Изя Сосланд. Так как мы с Мишей помогли осуществиться его мечте — поступить на Высшие режиссерские курсы, на второго режиссера, а потом писали за него курсовые, Изя даже сделал камин в Мишиной квартире.) Но он сказал: «Моя страна воюет. Это родина моих предков. Я должен быть там, потому что воюет моя страна.

И мои дети тоже должны быть там». И это был его основной мотив. Кстати, я убежден, что все, кто тогда уезжал, вот как они жили здесь, так они жили и там. Ну, за исключением несколько иных жизненных условий. Кто тут был серым, приспособленцем, делал то, что хотела партия и правительство, приезжая в Израиль, делал то, что хотело уже теперь другое правительство. Чего ждали там от него, то он там и делал. Они продавали себя здесь, они так же стали продавать себя там. Кто бездельничал здесь и снимал в четыре года одну картину, а остальное время сидел в Доме кино и ласы точил, тот так же существовал и там. Кто качал права, требовал справедливости здесь, тот же Миша Калик, который был нелюбим за это властями, — а какие власти любят, когда ты качаешь права, таких властей нет, будь то хоть в Америке, — он будет делать то же самое везде.

Как только Калик приехал в Израиль, он стал и там качать права. С правительством, министерством культуры. Он требовал создания настоящей студии — тогда в Израиле не было серьезного кинематографа. Он надоел всем. Его не любят официальные власти. Как не любили здесь, так же не любят и там. И он так же не стал ни к чему приспособливаться, ни к чему, считая, что главное — независимость. И был прав. Не наверное, а наверняка прав.

Много лет спустя, в восемьдесят четвертом году, я приехал в Западный Берлин, где у меня был органнй концерт с немецким органистом. И встретил там нашего общего приятеля, Игоря Кардонского. Он жил там как эмигрант. А эмигрантам там было очень хорошо. Ему дали двухкомнатную квартиру. Он получал какие-то деньги, вполне солидные, чтобы существовать спокойно, ездить в Париж. Один раз в году, но ездить. И вот он мне говорит:

- Хочешь позвонить Мише Калику в Иерусалим?
 - Да, конечно, да, но... — Денег у меня не было, и я смутился.
 - Давай, пошли в другую комнату, позвоним.
- Набираем номер. Подходит Сусанна, жена Миши:
- Ой, Мика?! — То да се.
 - А где Миша?
 - А Миша у бассейна.
 - Позови его, а мы вам перезвоним.

— Да не надо перезванивать, — говорит Игорь.

— Слушай, у тебя тут набезит. Я же за твои деньги волнуюсь. Телефон-то твой.

— Да не думай ты об этом.

Как не думать, он небогатый человек, я это знаю.

Ну, а потом подошел Миша.

— Ура, ура, ура!

Наговорили сорок минут. А когда закончили, я спрашиваю Игоря:

— Ты что, обалдел?

— Да нет, тут наши ребята-евреи наши нашли способ, как обходить компьютер. Мы звоним бесплатно, и счет нам не приходит.

— Ну, — говорю я, — как вы совками были, так ими и остались.

С Мишей мы разговаривали впервые через тринадцать лет полного молчания. Ося, его сын, уже служил в армии. Мой сын, Карен, заканчивал Рязанское военное училище и через несколько месяцев попал в Афганистан. Уехал Миша в семьдесят первом. А это было в восемьдесят четвертом. Впервые же он приехал в Москву летом восемьдесят девятого. А 14 ноября 1991 года, ровно через двадцать лет после его отъезда, день в день, в Доме кино состоялась премьера его нового автобиографического фильма «И возвращается ветер», его совершенно необычных и грандиозных киномемуаров. Трагическая лента о судьбах мальчиков, о судьбах нашего поколения. Но это было позже. А тогда нам казалось, впереди нас ждет только радость.

Впервые я стал выезжать примерно в то время, как вышли «Семнадцать мгновений весны». То ли время пришло — неудобно было меня не выпускать, то ли в Комитете безопасности после этого фильма с меня сняли табу. Кстати, после «Мгновений» Юлик Семенов, человек не только талантливый, но и деловой и умеющий утрясать свои дела, получил для Лиозновой, Тихонова, меня и себя, конечно, потрясающие удостоверения. На которых было написано: «Без права остановки». И подпись: «Андропов». Я наслаждался возможностью плевать на гаишников. Как только это удостоверение оказалось у меня в руках, я тут же провел эксперимент. Въехал почти что на Красную площадь и встал там, где остановка уж точно

была запрещена. Прямо на глазах изумленного милиционера. Остановился и стою, наблюдаю, как походкой вразвалочку, явно с предвкушением, как минимум, штрафа, а как максимум — изъятия прав, ко мне приближается страж порядка. Я не то что не вышел. Я даже стекла на дверце не опустил. Как только он ко мне подошел, я прижал свой пропуск к лобовому стеклу. У гаишника, по мере того как он разбирал написанное, глаза стали вылезать на лоб, потом он поспешно козырнул, и теперь уже я медленно и вальяжно проехал мимо него.

Впервые я выехал в Польшу, в туристическую поездку. Варшава, а особенно Краков показались мне такой Европой! Это был 1972 год. Ну а потом мой приятель, композитор Эдик Хагагортян, который был тогда зампредом Союза композиторов Москвы, решил окончательно сломать мое положение невыездного.

— Я пробую поездку в ГДР. Но тебе там делать будет нечего, — сказал он. — Там ни концертов, ничего. Я еду в командировку в тамошний Союз композиторов. Ты готов поехать?

Конечно, я был готов. И мы поехали. Так я стал выезжать более-менее регулярно.

Одна из самых памятных поездок тех лет — Штаты. Это было в 1975-м. В Союз пришла бумага: желающие принять участие в конкурсе к 200-летию США могут прислать одно сочинение. Надо было передать кассету с записью. А где переписать? У меня магнитофона не было — это была моя несбыточная мечта. Кассетник! Было очень дорого. Переписать можно было на студии с профессиональной пленки, с большого магнитофона на компакт-кассету. Это заняло массу времени. Но вот все хлопоты позади. Я высылаю кассету с сюитой из фильма «Ольга Сергеевна» в исполнении Ансамбля скрипачей под управлением Юлия Реентовича. Конечно, я абсолютно ни на что не рассчитывал. И вдруг какое-то время спустя приходит бумага о том, что я получил премию и меня приглашают в Америку. Эту бумагу в отличие от фальшивой телеграммы от Франсиса Лея демонстрировать не стали. Но в США мне выехать удалось с киношной группой.

И вот Америка. Приземляемся в Вашингтоне. На подлете я все время волнуюсь, куда мне идти, как найти людей, которые встре-

чают. Правда, до этого я занимался на курсах и по-английски более-менее говорил. Тут я впервые увидел: стоит человек и держит плакатик, на котором написано: «М-р Таривердиев». Я к нему подошел и сказал, что я — это я. Привезли меня в гостиницу. Время — десять вечера. Тогда перелет был очень длинным, а время — обратное по отношению к московскому. В Москве — утро, и спать не хочется. Я решаю спуститься в бар — ну как это в кинофильмах происходит. Спустился. В баре — ни души. Только одна пара сидит где-то в углу, целуется. Я заказал виски с содовой. Не понравилось. И потом тоже никогда не нравилось. Потом я стал пить виски с водой — уже в Японии меня научили. Но тогда я сделал как полагалось. Спать по-прежнему не хочется. Я выхожу на улицу. Человек, который меня встречал, предупредил: «Имейте в виду, это Вашингтон, серьезный город. Вот правая часть — там начинаются негритянские кварталы, туда не ходите. А если свернете налево, там белая часть, там и гуляйте». Гостиница была близко от Капитолия.

Время — половина одиннадцатого. Когда вышел на улицу, я был потрясен — город совершенно пустой. Прохожих — ну один, ну два человека, и все. Пролетали машины, причем их было совсем немного. Я вспомнил одну ночную прогулку по Москве с Марлен Дитрих. Это было где-то в конце шестидесятых. Мне пришлось с ней общаться, когда она приехала в Москву. Мы должны были попасть из Дома композиторов, где я с ней ужинал в ресторане, в гостиницу «Украина», в которой она жила. Я предложил отпустить машину и пройти пешком. Было уже довольно поздно. «Как? Ночью, без охраны?» — удивилась она. А я удивился ее удивлению. Теперь я вспомнил ее реакцию, все советы, которые мне надавали после прилета, и пошел налево. В кармане у меня были громадные деньги — 150 долларов. Я-то полагал, что это чудовищные деньги! По наивности. И очень за них опасался. Шел да шел, вдруг вижу вывеску: «Последнее танго в Париже». Я взял и зашел в кинотеатр. Купил билет, сел. Сеанс — два фильма. Первый не помню, а второй — действительно «Последнее танго в Париже». Фильм потрясающий! Обалдевший, я вышел из кинотеатра и уверенно свернул туда, как полагал, откуда я пришел. Но оказалось, что направился в противоположную сторону. Я все перепутал.

Людей нет. Половина второго ночи. Это было так странно после Москвы, в которой в те годы в два часа ночи на улице Горького кипела жизнь. Вдруг я замечаю перекресток, и много, много людей, все светло, машины. Я иду туда, чтобы спросить, в какой стороне находится мой отель. Делаю еще несколько шагов и понимаю, что попал в самый что ни на есть крутой негритянский квартал. Причем я приехал в декабре, а это Вашингтон, люди ходят в шортах, девичьи такие хорошенькие – жуткое дело. Никто меня не убивает, никто меня не режет. И никто не хочет отнять у меня приколотые английской булавкой 150 долларов – по моим понятиям, зверскую сумму.

– Как пройти в отель «Президент»? – спрашиваю.

Мне объясняют: два блока вправо, два блока влево. В общем, в конце концов как-то я до гостиницы добрался, лег. Ну а в половине десятого за мной приехали, и началась круговерть. Когда же я рассказал, как гулял до половины третьего, мои сопровождающие американцы удивились. Переводчица у меня была фантастическая. Она говорила по-русски потрясающе, со сленгом, вставляя выражения типа «дать по кумполу». Я был убежден, что она либо родилась, либо училась в России. Оказалось, что она училась в Америке. А сленг изучала на специальном факультативном курсе.

Когда я приехал в Москву, мне позвонил Чингиз Айтматов, который как раз собирался лететь в Штаты. Вместе со своим старшим сыном Санджаром. Тем самым Санджаром, который в возрасте лет семнадцати произвел на меня неизгладимое впечатление. Я, ничего умнее не придумав, задал ему стандартный вопрос взрослого:

– Кем хочешь стать, когда закончишь школу?

На что двухметровый Санджар задумчиво посмотрел на меня и ответил:

– Я еще не решил. Видите ли, мне очень бы хотелось влиять.

Я вспоминал Санджара тысячу раз, когда мне приходилось сталкиваться с людьми, которые, увы, влияли, имея для этого куда меньше оснований, чем юный Санджар.

Так вот за этого Санджара и беспокоился Чингиз, задавая мне вопрос:

— Ну как там? Как обстановка? А то, говорят, по вечерам на улице выйти опасно?

— Ерунда! — успокаиваю его. — Я вот до трех часов ночи гулял, и ничего.

Кончилось это плохо. Чингиз вернулся, и я узнал, что Санджару набили-таки морду, приняв его за латиноамериканца.

В Лос-Анджелесе нам показывали студию «Уорнер бразерс». По-знакомили с Френсисом Копполой. Он пригласил нас на показ «Крестного отца», прямо на студии. В Америке он уже не шел. А в Москве еще не шел. На меня фильм произвел большое впечатление. Потом мы поехали к нему, он пригласил нас в свою монтажную. Тогда он монтировал свой новый фильм. Монтировал дома. Жил он в многоквартирном огромном доме. Меня поразило, что он курил во время монтажа. У нас на «Мосфильме» просто устроили бы скандал — это было запрещено. Жутко жаловался на продюсеров, на их цензуру, то есть тех, кто дает деньги. Я тогда был поражен всем этим. Это Копполе они диктуют, что надо, что не надо, что будет иметь успех, а что не будет, на что обидится комитет американских матерей. Этого актера не надо, а этого надо. Я был удивлен: все то же самое, что и у нас. И он сказал, что следующий фильм будет снимать как продюсер сам. Речь шла об «Апокалипсисе».

Америка меня поразила своей похожестью на нас. Тогдашних нас, не сегодняшних, а именно тогдашних. Очень благожелательный народ. И у нас был благожелательный народ. Тогда. Масса народу, постоянно устраивались партии, встречи. Все это было приятно и легко. Я пытался сам разговаривать, и все вместе смеялись над моим английским. Огромное впечатление осталось от «Диснейленда». Мне вручили пачку билетов и сказали, что через шесть часов машина меня будет ждать. Я был там один. И вот шесть часов я слонялся, наслаждаясь аттракционами, знаменитой акулой из «Челюстей», фотографируя. Потрясающе! Дети, атмосфера. Мы действительно очень похожи. Конечно, они мещане. Ну и мы тоже. Но мы бедные мещане, а они богатые. Вот и вся разница. Мы тогда были бедные мещане, очень бедные. А они были богатые мещане, очень

довольные собой. Своей страной. Практически я не видел ни одного человека, который был бы недоволен страной. Они восторгались постоянно, безостановочно.

Однажды, по-моему с Кондрашевым, корреспондентом нашей газеты, мы куда-то поехали. Убей меня, не помню куда. Это уже в Сан-Франциско. Мы не могли припарковаться и въехали в огромный подземный гараж универсама. Когда мы въехали, Кондрашев протянул смотрителю-негру двадцать долларов.

— Сколько с нас?

Тот называет сумму. И пытается отсчитать сдачу. И никак не может сообразить, сколько нужно дать, если плата за стоянку 3 доллара и 85 центов. Ну никак не может подсчитать! Отсчитывая сдачу, он попутно с нами разговаривает:

— Вы откуда?

— Из Советского Союза.

— А, это та страна, где нет свободы?

— Засранец, не может из двадцати вычесть три восемьдесят пять, а толкует о свободе, — возмущается Кондрашев.

Это было ужасно смешно.

Потом я оказался в Акапулько. Замечательно! Катался на водных лыжах с парашютом.

Самое поразительное. Я приехал в Америку, до этого был только в ГДР и Польше. И все, происходящее вокруг, уже на следующий день мне казалось нормальным. Изобилие, вежливость, улыбки, смех на улице, раскованные люди, чистота в туалетах. Когда я сел в Нью-Йорке в самолет, чтобы лететь обратно в Москву, — это был наш самолет, — и вошел в туалет, там было очень грязно. В самолете — странная штука! Даже для нас. Но так было. И я опять не удивился. Когда же вернулся в Москву, мне уже на другой день все казалось абсолютно нормальным. У меня момент привыкания, перехода не был болезненным.

А премию — это была премия Американской академии музыки — я получал в Нью-Йорке, накануне отлета в Москву. Утром за мной заехали, отвезли в какую-то адвокатскую контору, которая находилась в роскошном небоскребе. Там мне пытались вручить чек, предлагая часть суммы взять наличными. А меня накануне отъезда стро-

го-настрою предупредили не связываться ни с какими денежными делами. Я тогда решил выйти из положения при помощи юмора, хотя, увидев сумму, мне было не до смеха — 150 тысяч долларов. И все же я сострил:

— Если я буду заниматься подписанием контрактов, то мои юристы начнут писать музыку. Перешлите мой контракт в Москву.

Мы все посмеялись. Потом в этом же здании на каком-то другом этаже состоялся небольшой прием по случаю присуждения мне премии. Кстати, мы ее поделили с Нино Рота. Его там не было. Он, по-моему, тогда болел. Меня отвезли в отель. Еще полдня я могу бродить по Нью-Йорку. Зашел в фотомагазин — любимое мое занятие, рассматриваю камеры, хотя у меня в кармане осталось всего восемь долларов. Ко мне подходит незнакомый человек.

— Вы Таривердиев, я знаю, мы живем с вами в одном отеле, — по-русски говорит он.

— Очень приятно, — отвечаю я.

— Вы не могли бы одолжить мне десять долларов? Я вам в гостинице отдам. Оставляю в рецепции.

— А у меня всего восемь, — смущаюсь я.

— Ну так дайте восемь. Я верну.

Я отдаю. Возвращаюсь в отель через какое-то время. Спрашиваю, не передавали ли мне чего-нибудь. Нет, не передавали. Спрашиваю через час — денег-то у меня действительно нет больше ни цента. А уже есть хочется. Нет, ничего. Так я проспрашивал до вечера. И проголодал до утра, утоляя жажду водой из-под крана. А на утро я позавтракал уже в самолете.

Да, тогда же мне предложили сделать музыку к фильму, который уже заканчивался. Я пришел от этого в полный восторг. Фильм был лирический, то есть просто по мне. Когда мне показали материал, я понял, что могу это сделать замечательно. Мы помчались в посольство, нет, в консульство, это ведь было еще в Лос-Анджелесе, на «Уорнер бразерс». Консул связался с послом. Посол попросил меня вернуться в Москву, как было договорено, с тем что меня вызовут немедленно и я сделаю картину. А он сделает все, чтобы вся бюрократия прошла без сучка без задоринки. Я вернулся в Москву — и больше я в Америке никогда не был. Тогда никто не делал

музыку к американским фильмам. Думаю, что не выпустили меня, потому что инициатива была не с нашей стороны. Или боялись, что я там останусь. Я бы все равно не остался. Но кому это было известно?

Я вернулся в Москву. И полагал, что что-то изменится, все уже знали, что я получил премию. Но ничего не изменилось.

Все спрашивали: какое главное впечатление от Америки? Нью-Йорк на вас не давит? Эти громадные здания, на фоне которых человек кажется букашкой? Нет, не давит. Наоборот, вызывает восторг. Оттого что человек, эта букашка, мог построить такие здания. Мне казалось, что я тут жил сто тысяч лет. Не было у меня ощущения, что я приехал из деревни. Скорее, такое ощущение впервые было у меня в мою первую поездку в Канны. Да, французы чертовы! Я приехал и, как человек советский, надел днем спиджак, кстати, хороший, брюки, галстук, рубашку. Выхожу — все на меня смотрят как на дурака. Иду по этому бульвару один в пиджаке и в галстуке. Ну просто один. А все идут в свитерах. Я тут же вернулся обратно, снял с себя пиджак, снял галстук, надел свитер и сразу стал чувствовать себя свободным. Вот тогда у меня было ощущение, что я из деревни. Прохожие обращали внимание: «Чего он так вырядился, днем-то?»

Потом мне говорили:

— Вы знаете, днем в пиджаках по Каннам ходят только либо советские дипломаты, либо конторщики.

А в Москве «мои юристы» из ВААП, а точнее, конторщики в пиджаках, вместо положенной премии выдали мне 205 долларов. С тем я и остался. Вернее, остался с проржавевшей «Волгой», а на покупку новой, как всегда, занимал у друзей. Но зато, приехав из Штатов, я сразу попал на премьеру «Иронии судьбы», которую закончили несколько месяцев назад и держали для того, чтобы показать на Новый год.

С Эльдаром Рязановым я познакомился в Пицунде. Я поехал туда в наш киношный Дом творчества после какой-то тяжелой работы. Подружились мы с ним на почве того, что он очень хотел научиться кататься на водных лыжах. Я тогда прилично катался — впрочем, хорошо катаюсь и сейчас. Я довольно долго его этому учил, но так ничего не вышло. Хотя я всегда говорил, что нет человека, которо-

го я не смогу научить ходить на водных лыжах. Так вот таким человеком, единственным в моей жизни, оказался Эльдар. В общем-то не потому, что он не мог. Просто был очень слабый катер, не настоящий специальный катер для водных лыж. Вес ведь у Эльдара приличный, а катерок — обычная «казанка» с мотором «Вихрь», больше 70 килограммов уж никак из воды вытащить не может.

Столовая в Доме творчества в Пицунде была устроена как все заведения такого рода. И стоял там «овощной стол», на который ставили здоровенные миски со всякой свеклой, морковкой и прочей зеленью. Эльдар исправно подходил к этому столу и наполнял свою тарелку. Через несколько дней ему это надоело. И проблему он решил просто: подставил стул к этому столу и устроился со своей тарелочкой поближе к миске. Ясное дело, что нашлись люди, у которых это вызвало негодование: «За путевку все платят одинаково, а едят по-разному». Для большинства же это стало темой для подначек, на которые Эльдар реагировал весело и очень изящно. Он стал уверять, что так он худеет, сидя на овощной диете. Хотя обед он свой съедал все равно. Но в доказательство своей «стройности» станцевал шансонетку. Конечно, он не танцевал, но какими-то микродвижениями, с поразительной точностью, грацией и убедительностью изображал красотку кабаре, чем завоевал невянущую популярность.

Кстати, уже в Москве Эльдар лежал то ли в Институте питания, то ли где-то еще действительно с целью похудения.

Звонит он мне как-то и говорит:

— Мика! Можешь ко мне завтра приехать?

— Могу, — отвечаю я.

— Привези мне тогда батон колбасы и батон хлеба.

— Эльдар! Ты же худеешь!

— А у нас завтра выходной.

Вот так он худел.

Эльдар — человек экстравертный, и вокруг него всегда собирается масса народу, он рассказывает разные истории, байки. И вот иду я однажды к столовой. А на приступочке сидит Эльдар и напевает

песенку: «На Тихорецкую состав отправится, вагончик тронется, перрон останется». И говорит, что песенка эта народная, автора у нее нет. И она войдет в его новый фильм «Ирония судьбы».

— Что это за разговоры! — возмутился я. — Это песня не народная, и у нее есть автор. Эта песня моя.

Песня действительно была написана мною много лет назад, когда я еще был студентом. Ролан Быков ставил свой первый спектакль в театре МГУ. Он сам был то ли студентом, то ли начинал работать в театре, не помню. В театре собиралась молодежь, вообще было очень популярное место. И вот Ролан меня и пригласил. Нужна была песенка, такая полушутливая, веселая. Тогда я и написал «На Тихорецкую состав отправится». Потом ее пел Володя Высоцкий. Все стали смеяться, когда я рассказал эту историю. Вот так мы и подружились. Тогда Эльдар мне сказал:

— Я хочу тебе дать почитать сценарий фильма. У меня есть такая идея. Мне нужно, чтобы в фильме было шесть-семь шлягеров, песен, которые сразу запомнят все, которые будут петь. А так как ни один нормальный композитор не может написать шесть шлягеров, я хочу, чтобы их написали разные композиторы. Вот Андрея Петрова нет (а он действительно тогда работал на совместной советско-американской картине «Синяя птица»), одну напишешь ты, другую Ян Френкель, еще кого-нибудь позовем.

Честно говоря, я был смущен:

— Эльдар, я плохо себе это представляю.

— Ну я пришлю тебе сценарий.

И прислал. В этот сценарий уже были частично вставлены стихи. В частности, Цветаева, Евтушенко «Со мною вот что происходит». Думаю, дай я попробую. Стал рыться в стихах, взял сборники Цветаевой и Ахмадулиной и написал двенадцать песен. Предложил показать их группе. Они послушали, выбрали шесть из них — остальные были действительно хуже. И разговор о других композиторах отпал.

Вообще же, когда я получил сценарий «Иронии судьбы...» и прочел его, я очень удивился. Я читал разные сценарии, самые разные... Сценарии ведь, как правило, как-то классифицируются. Это может быть психологическая драма, комедия, детектив, историче-

ская картина и т. д. Здесь же жанр ни под какое определение не подходил. В этом была его прелесть. Жанр как бы менялся по ходу развития событий.

Начало. Женщина настойчиво и непреклонно пытается женить на себе мягкого и интеллигентного героя – вроде бы сатирическая комедия. Потом герой попадает в баню – это уже буффонада, а значит, другой жанр. Дальше – героя ошибочно отправляют в Ленинград – это уже комедия положений. Еще дальше – у героя и героини возникают взаимная симпатия, нежные чувства: это уже лирическая комедия. Потом герой возвращается в Москву, летит в самолете, и над ним реет музыка, звучат стихи «С любимыми не расставайтесь» – это уже кинопоэтика. Наконец герой прилетает в Москву, и героиня появляется у него в квартире с веником под мышкой: он забыл его в Ленинграде – опять буффонада.

Что же делать композитору? Самое простое – там, где буффонада, писать буффонную музыку, цирковую, в других местах – то таинственную, то лирическую. Но это будет каша. Я стал думать. Думал, думал. И придумал. О чем фильм? Какова его концепция? Для меня этот фильм – рождественская сказка. Сказка о том, что все мы – независимо от возраста – ждем, когда с неба (без всяких наших на то усилий) свалится на голову принц или принцесса. Прекрасные, очаровательные, любящие, которые нас поймут, как никто до этого не понимал. Это – сказка (у кого-то, быть может, она сбывается, но, думаю, мало у кого!). О ней мечтают все и всегда с особым теплом и доброй иронией об этом думают.

Фильм о сказке. А тогда о чем музыка? Зачем и о чем она? И вот вместе с Рязановым мы выстраиваем восемь романсов на замечательные стихи лучших поэтов.

Они выстраиваются ведь так по смыслу: о любви, о счастье, о ревности, о доброте, о желании быть понятым. А картина развивается сама по себе. Музыка сначала звучит резким контрапунктом с тем, что происходит на экране, даже вступает в противоречие. На фоне преследования жесткой дамой скромного интеллигентного врача звучит: «Никого не будет в доме, кроме сумерек...» Нежные стихи Бориса Пастернака. Но дальше эти ножницы между звуковым рядом фильма и изобразительным сближаются. Наивысшей

точки единства они достигают в эпизодах «Хочу у зеркала, где муть...» и «Мне нравится, что вы больны не мной». Так постепенно мы сближаем эти противоположные токи. Вот такая в музыке получается драматургия — иная, чем в сценарии. Как только стала ясна конструкция музыкальная, для меня стало все проще.

Многие говорили, что картина делается к Новому году, что это специальный новогодний заказ телевидения, что она пройдет один раз (как это чаще бывает), поэтому должна иметь запоминающиеся песенки — куплетные, с простыми словами. Идеальные авторы текстов — Шаферан, Дербенев... Оркестр Силантьева. Все было бы просто и ясно — это должен быть фильм-шутка. А тут «развели консерваторию, романсы»... Да еще на такую сложную поэзию. Это загубит картину, сразу ее «посадит».

Эльдар Рязанов оказался прекрасным товарищем. Мы оборонялись спина к спине. Хотя признаюсь, что и сами испытывали страх. Потому что в доводах наших оппонентов конечно же было разумное начало. Легкая, изящная картина, вроде бы новогодняя комедия. Действительно, при чем тут Цветаева? При чем тут сложные стихи и романсы? И так было до самой премьеры. Тем более что премьеры фильма — это не премьеры сонаты или симфонии. Не понравилось публике — ну и Бог с вами. Положу ноты на полку, через несколько лет снова исполнят, позже поймут. Кинематограф — совсем другое дело. Фильм, снятый сегодня, должен быть принят публикой (или не принят) тоже сегодня. Так устроен кинематограф. Потому что он молод. Он не столько устаревает, сколько быстро меняется.

И вот премьеры. Я засел смотреть картину дома. Ощущения были разные. То все казалось скучным, то нравилось... Фильм закончился, стали звонить друзья:

— Хорошо...

Им я не очень-то поверил. Друзья для того и есть, чтобы поддержать в трудную минуту. А потом я поехал к Мире, она живет на Красной Пресне. Подхожу к ее дому, а из подворотни вываливается компания молодых людей. Новый год, они немного навеселе и поют: «Мне нравится, что вы больны не мной», возможно впервые узнав, что на свете есть Цветаева. Я понял: все в порядке.

Хотя успех песен из «Иронии судьбы...», признаться, был для меня полной загадкой. Я делал эту работу с огромным удовольствием, даже с наслаждением. Но думал, что музыка фильма может понравиться лишь части публики. В общем, понятен был успех песни на слова Киришона «Я спросил у ясеня». Но песни на стихи Цветаевой, Ахмадулиной, Евтушенко действительно достаточно сложны. В них нет характерных элементов песни: они некуплетны, развернуты по форме, с усложненным для этого жанра интонационным рядом, локализованной фактурой сопровождения, простой, нерасцвеченной. Акомпанемент всех восьми песен решен в одном тембре. И потом, «Ирония судьбы...» не многосерийная картина, идущая несколько вечеров, к героям которой за это время зрители успевают привыкнуть.

На роль главной героини, насколько я помню, не сразу решили взять Барбару Брыльску. Я долго и упорно уговаривал Эльдара пригласить Алису Фрейндлих. Я всегда обожал ее как актрису, на протяжении нескольких лет близко общался с ней и с Игорем Владимировым. Я и сейчас считаю, что картина бы выиграла, если бы в ней снималась Алиса. Хотя многим трудно представить кого-нибудь другого на месте Баси.

Вообще для меня настроение «Иронии судьбы...» во многом было связано с Ленинградом. Хотя я любил Ленинград весной, в белые ночи. Зимой там промозгло и холодно. Но плохая питерская погода компенсировалась для меня общением с Алисой и Игорем. Я даже останавливался не в «Европейской», а в «Октябрьской», потому что эта гостиница была недалеко от их дома. И вся моя ленинградская жизнь была связана с ними. Все мои знакомые, друзья приходили в их замечательный теплый дом, это был как бы центр звезды, к которому тянулись лучи. Не могу даже вспомнить, как мы познакомились, по-моему, они были на одном из моих концертов в Капелле. Подружились мы как-то стремительно, они очень увлекались моей музыкой. Я даже помню, что в каком-то интервью Алиса на вопрос: «Кто ваш любимый композитор?» ответила: «Бах и Таривердиев». Мы тогда вообще были увлечены друг другом, считая каждого гением. И ревности никакой не было. Правда, Игорь обижался, когда я отказывался писать музыку к его спектаклям, хотя

они мне нравились. «Укрощение строптивой» помню в деталях до сих пор. Отношение к театру у меня определилось быстро: я люблю в театр ходить, смотреть спектакли, но не люблю работать. Ленинград был городом, в котором меня любили, да и я всех любил. Мне жаль, что Алиса с Игорем расстались. Безумно жаль. Их со-творчество дало много обоим. И каждый пострадал, когда они расстались. Я помню, как много лет спустя, в августе 93-го года, мы с Игорем встретились в Ялте, в Доме творчества «Актер», и он с горечью говорил мне о своем одиночестве, о том, что было на почве его театра большое дерево. Его взяли и пересадили в другое место. И дереву хуже. И театр опустел...

Я запомнил самую последнюю встречу с Игорем в ялтинском «Актере». Он должен был уезжать рано утром. К вечеру он заснул. Идем мы с Веркой на ужин в столовую. Жара стоит страшная. К вечеру — ничуть не легче. Навстречу вверх по лестнице несется Игорь в теплом джинсовом костюме, с сумкой.

— Игорь, ты куда?

— Да некогда мне. Опаздываю на поезд.

— Но ты же уезжаешь завтра.

— Да что ты мне голову морочишь. Я и так опаздываю.

Тут до него что-то постепенно начинает доходить. Оказывается, он проснулся — уже немного стало темнеть. И он подумал, что уже утро. Чемоданы не собраны. Он стал судорожно кидать в них свои вещи. Потом мы ужасно смеялись все вместе. Да, было смешно. И грустно.

Последняя их работа и последний период общения с ними двумя, с Алисой и Игорем, — 1979 год, работа над картиной «Старомодная комедия» по известной пьесе Алексея Арбузова. Странно, но картина как раз о том, как люди соединяются, а не разъединяются. По сути, эта картина — трио. Дуэт Алисы и Игоря дополняет третий герой — музыка, выступающая в роли рассказчика «от автора». Героиня мне чем-то напоминала выросшую Суок из повести Олеси «Три Толстяка» — женщину, полную тепла, нежности и не нашедшую, кому все это отдать. Я прочитал очаровательную (хотя, наверное, немного сентиментальную) пьесу как тему детства, живущую так или иначе в каждом из нас. Ведь к чему-то самому чисто-

му нас привязывает именно детство... Для меня это была картина прощание с замечательной парой. Людей. Художников. Я так и не смирился с их расставанием. Знаю точно, что не смог смириться и Игорь...

Когда только начались съемки «Иронии судьбы...», мы стали искать певицу. Я пробовал очень многих. Была такая прелестная певица Валя Пономарева – она пробовалась, кто-то еще. Это было хорошо, но все же не подходило. Тогда я попросил Раису Александровну Лукину, замечательного музыкального редактора, просто легендарного редактора, найти Пугачеву. А Алла как-то после «Короля-Оле-ня» совершенно пропала. И где она? А Бог знает где. Все же нашли ее. Примерно в это же время, во время работы над фильмом, она поехала в Сопот и там замечательно спела «Арлекино». Все как-то параллельно происходило. Начали мы с ней работать. Работали много, около месяца. Хотя, казалось бы, поет всего четыре романса. Вообще, конечно, ей трудно с нами было. Эльдар требует от нее одного, я – другого. Совсем замучили ее. На каждую песню было сделано по тридцать дублей. За целый день писали по одному романсу. В итоге она записалась замечательно. Эти ее записи не подвержены ни времени, ни моде, ни каким-то другим проходящим вещам. Эти записи уже остались. Записи, которые она делала потом, эстрадные, они оказались подверженными моде, от них уставали, их переставали слушать. А эти остались. И лучше нее никто после этого не спел.

Когда фильм вышел, прошло буквально несколько месяцев, нас пригласили на телевидение, где Пугачева должна была спеть романс из фильма не под фонограмму, а «вживую». Я должен был ей аккомпанировать. И вдруг она стала петь совершенно по-другому. Она пела жестко, очень жестко – «Мне НРАВИТСЯ, что вы больны не мной». Я не мог заставить ее спеть, как три месяца назад, в фильме. Я уговаривал: «Алла, тебе же не нравится, что «вы больны не мной», у Цветаевой именно этот смысл. А ты сейчас поешь, что тебе нравится... Она-то хочет, чтобы были больны ею, а говорит другое – и возникает глубина». Я был раздражен и поэтому не прав.

Мы с ней поссорились. Потом Пугачева совсем ушла в поп-культуру, хотя, мне кажется, могла бы стать звездой другого плана, типа Барбары Стрейзанд. Но она выбрала свой путь. Я понимаю, что она даже выиграла от этого. Вот только мне это уже было совершенно неинтересно. Жаль, конечно, что в итоге мы поссорились. Через год или два, на каком-то фестивале в Сочи, она подошла ко мне и сказала: «Микаэл Леонович, мне НРАВИТСЯ, что вы больны не мной». Повернулась и ушла. По-моему, больше я ее никогда и не видел. Но когда показывают «Иронию судьбы...» и я слышу ее пение, то вспоминаю, как это было очаровательно. Какая в ней была тонкость, нежность и ранимость. И как жаль, что все это ушло. Или спряталось, что не имеет значения. Однако народу-то нравится!

Галю Беседину привел ко мне ее муж, замечательный мужик, певец Виктор Беседин. Она попросила ее послушать. И честно говоря, не произвела на меня тогда большого впечатления. На том мы и расстались. И вдруг она появляется снова, но уже не одна, а вместе с Сергеем Тараненко. Он сел за рояль, она взяла гитару, и они спели мне несколько песен из «Иронии судьбы...». Это было интересно и забавно. Правда, совершенно не то, что нужно. И все же они меня заинтриговали. Вместо моноисполнения я услышал диалог. И сразу возникли какие-то принципиально иные смысловые соотношения. И слова и музыка воспринимались совершенно по-иному. Мне представилось, как это должно звучать в идеале. Мы стали заниматься. Они готовы были репетировать по двадцать четыре часа в сутки. Сначала я заставлял их читать стихи. Не с «выражением», как на сцене, а как бы пропуская каждую строку сквозь себя. Затем они читали вдвоем — в той «раскладке на голоса», которая была нами найдена. И только после всего этого мы начинали работать над каждой музыкальной фразой, добиваясь той тщательности отделки, которая присуща камерным ансамблям.

У Гали — контральто, у Сережи — красивый, плотный баритон. Первое время он не мог отказать себе в удовольствии покрасоваться своим голосом. У Гали голос меньше, однако обладает большей гибкостью. Сергей поет чуть по-оперному, а Галя так называемым дезерт-стилем, немножко проговаривая текст. Моя задача — соединить их в едином звучании. Поэтому Сережу я чуть сдерживаю, а

Галю заставляю петь. Работали мы с ними ежедневно по пять-шесть часов. Две песни из «Иронии судьбы...» делали около месяца. Потом мои друзья на телевидении захотели послушать этот дуэт. Я считал, что еще рано, но мне сказали: «Покажите, а там мы уж сами решим, что с ними делать».

Галя и Сережа показали на телевидении и произвели хорошее впечатление. Было решено, что они выступят в какой-то из существовавших тогда циклических передач. Я в это время уехал из Москвы. А когда вернулся, узнал, что подготовка к передаче идет полным ходом. Я пришел на репетицию. То, что я увидел, было ужасно. Все, чего мы с таким трудом добились, было утрачено.

В этой передаче участвовали профессиональные певцы. И, очевидно, соприкасаясь с ними на репетициях, Галя и Сергей решили, что сами они чересчур камерны, и попытались делать все, «как настоящие профессионалы», а проще говоря, как все.

Прямо из студии я отвез их к себе. До записи оставались считанные дни. Требовались чрезвычайные меры, чтобы спасти положение. И я стал их запугивать: «Плохо, плохо, ужасно, бездарно!..» Я довел их — особенно Сергея — до полного отчаяния. Да и на Галю было жалко смотреть — пальцы у нее были стерты до крови. Ведь она по шесть-семь часов в день играла на гитаре недостаточно тренированными пальцами...

Через четыре дня я отвез их на репетицию в телецентр. Прогресс был очевиден, однако я ни разу не сказал даже слово «пристойно». «Отвратительно, неинтересно, неинтеллигентно...» Если бы я их тогда похвалил, они пусть чуть-чуть, но успокоились бы. А это резко снизило бы скорость их возвращения к самим себе.

Мы вернулись ко мне в студию и снова стали работать над каждой нотой. Постепенно они стали подниматься. Но я продолжал их ругать. Так как я пользовался у них некоторым авторитетом, у них появилось ощущение полного ужаса, чего я и добивался. На следующую репетицию они уже не хотели ехать. Но я привез их почти силой, и они спели довольно неплохо. Тогда я сказал: «Хорошо». И увидел в их глазах оживающую уверенность в себе. Тут я перестал стесняться и намеренно перебрал в похвалах. Они почувствовали себя просто на седьмом небе от счастья, и у них появилось,

если можно так выразиться, полезное нахальство. С этим они и вышли в очередной раз на сцену. И были там совершенно свободными... Разумеется, на какое-то время.

Это, конечно, опасный эксперимент. Потому что в такой ситуации очень легко навсегда вбить в человека комплекс неполноценности. Но с Галей и Сергеем — я был уверен в этом — можно пойти на такой риск. Да у меня и не было выбора. Они должны были вернуть себе форму в очень короткий срок и спасти свою репутацию. Поскольку они уже один раз показались на телевидении, а затем вроде бы начали «шлепаться». А такое запоминается: «Кто? Ах, эти... Да, мы слышали их и решили отложить». Надолго ли? Бывает, и навсегда.

В той передаче, в которой Галя и Сергей участвовали, победителей определяли зрители, приглашенные в студию. И они поставили дуэт Беседина — Тараненко на первое место.

А потом были концерты, выступления, новые программы...

Вообще во мне есть плохая черта, на которую, наверное, никто не имеет права, — творческая тирания. Я начинаю работать с молодыми с нуля, делать то, что считаю правильным. Так было с замечательным трио «Меридиан», поездившим со мной и по Союзу и по миру, и с дуэтом Галя Беседина — Сережа Тараненко, с Леной Камбуровой, Аллой Пугачевой. Естественно, после того как я сделал с ними по несколько программ, они захотели работать самостоятельно, не так, как я их учил. И, наверное, они правы. Головой я их понимаю. Но... Теряю к ним интерес.

Осенью 1978 года я оказался в Японии. Кажется, по приглашению звукозаписывающей фирмы «Виктор», лауреатом которой я тогда стал вместе с Андреем Петровым и Марком Фрадкиным. Первое впечатление — женщины, которые все время улыбаются, странная внешность. Сначала носы кажутся приплюснутыми, глаза раскосыми, а сами маленькими. Потом понимаешь их бесконечное изящество и грациозность. Когда я вернулся домой, долго не мог привыкнуть к длинным носам наших женщин, после японок они воспринимались какими-то грубоватыми...

Когда я ехал за границу, Мира всегда снабжала меня нужными связями. А попросту — звонила или давала телефоны своих сокурсников по МГИМО, чаще всего они оказывались апээновцами. Так у меня появился телефон Левченко.

Прилетели в Токио вечером. Спать не хочется. Звоню Левченко.

Он отвечает мне довольно прохладно:

— Микаэл Леонович, повидаемся на днях обязательно.

Звучит как вежливый дежурный ответ. Ну, думаю, Мирка меня опять втравила. Какого черта я звоню. Делать нечего. Выйти? Не выйти? Пока я размышляю, проходит минут пятнадцать. Раздается стук в дверь. И входит Левченко.

— Микаэл Леонович! Не обижайтесь! Мне просто для жены нужно было легенду выдумать. Сказал, что опять по работе вызывают. Поедемте на Гинзу, погуляем.

И мы с ним гуляем до пяти утра. Классный мужик оказался этот Левченко. Когда я улетал из Токио, он попросил меня передать его теще посылочку, по-моему с лекарствами. Конечно, я согласился. Прилетел, передал. Примерно в эти дни Левченко сбежал в Америку. Он оказался «двойным агентом». Самое смешное, что напоследок, уже перед самым бегством, он отправил нашему послу в Японии букет цветов и записку с благодарностью за совместную работу.

Программа в Японии была насыщенной. Посещение фирмы «Виктор», газеты «Асахи», какие-то выступления. Поездка в Киото. Я, как всегда, много снимал. Кстати, массу удачных снимков привез из этой поездки. В один из дней я давал на телевидении большое интервью. Меня спросили о хобби. Конечно же я рассказал о своем увлечении фото.

— А чем вы снимаете?

— Только «Никонами».

Действительно, мои любимые камеры — «Никоны», которыми снимаю всю жизнь.

Утром в моем номере раздается звонок:

— Вас беспокоят из фирмы «Никон». Мы хотим пригласить вас на экскурсию на наш завод.

Это было потрясающе! Меня провели по цехам, познакомили с разными людьми. И в конце путешествия подарили фотоаппарат, естественно «Никон», с полной линейкой объективов. И еще целый набор всякой всячины, начиная с кофра до кисточек для чистки объективов и блокнотиков, в которые я записывал разные «фотонаблюдения» на протяжении многих лет. Кстати, никогда ни в какой партии не состоял, кроме как в партии «Никонов» (дело в том, что еще есть партия «Кенонов», тоже замечательные камеры, но все же не «Никоны», это предмет спора для многих фотографов).

Вылетали в Москву мы из токийского аэропорта «Нарита». Возвращаться не хотелось. Япония вызывала во мне непрекращающийся восторг. Понурый, я стою возле стойки рейса на Москву и вижу... Прямо на меня мчится Женька Евтушенко.

— Старик, ты куда? — спрашивает, как будто мы встретились с ним в ресторане ЦДЛ.

— В Москву, — отвечаю.

— Ая, старик, в Гонолулу. У меня там большая любовь.

Впереди, нам казалось, нас ждет только радость.

КОРАБЛЬ ДУРАКОВ

Человек бывает счастлив дважды. Когда он покупает катер, и когда он с ним расстается. Наша действительность пока мало приспособлена для занятий этим замечательным видом спорта.

Водным спортом я увлекался всегда. Студентом второго курса Гнесинки в компании пяти своих однокурсников я отправился на шлюпке из Москвы в Астрахань. И доплыли. Путешествие продолжалось около трех недель. Весь путь шли на веслах. Только шлюзовались вместе с кораблями. Нам кидали конец, и мы входили в шлюз или с пассажирским кораблем или с баржей. Кстати, договорились об этом походе с яхт-клубом через Гнесинский институт. Целый день гребли, а ночью приставали к берегу, спали прямо под открытым небом. Я помню, как однажды шел проливной дождь, а мы гребли да гребли, ужасно было трудно. И вот наконец увидели какой-то дебаркадер. Мы подошли к нему, зачалили лодку, дебаркадер оказался совершенно пустым — пароход ждали утром. И мы улеглись прямо на полу. Как было мягко, как было тепло и уютно — лечь прямо на доски, положить куртку под голову и заснуть! Так сладко, по-моему, я никогда не спал! И ничего не болело. Я тогда выступил еще и в роли фотокора нашей институтской газеты. Всю дорогу фотографировал. Когда вернулись, я выпустил огромную газету, посвященную походу. Вернуться обратно на веслах у нас не хватило сил, да мы и не собирались. Шлюпку отправили буксиром, кто-то взял ее на борт. А до Москвы добрались поездом.

Уже много лет спустя после этого путешествия мне позвонил Лева Кулиджанов с весьма интересным предложением. Он знал мою слабость к водным способам передвижения.

— Слушай, Мика, продается корабль.

— Какой корабль? — удивился я.

— Речной трамвай. Списанный. Тот, который по Москве-реке ходит. За неслыханно малую цену. Может, купим пополам?

— Что же мы с ним будем делать?

— У тебя же нет дачи. И у меня нет. Вот мы и сделаем из него прогулочную дачу.

Мы тогда довольно много общались с Кулиджановым. Знакомы мы были давно, еще с Тбилиси. Он учился в одном классе с моим двоюродным братом. У них была целая компания. А я — как бы при них. Совсем мальчишка, они меня всерьез не воспринимали, еще бы — солидные люди, учились уже в девятом классе, а я всего-навсего во втором. С годами, конечно, разница в возрасте сгладилась, и когда мы встретились в Москве, то подружились уже по-взрослому.

Мне нравится Лев Кулиджанов. Человек он в высшей степени порядочный, талантливый режиссер. Я считаю, что он себе очень навредил тем, что согласился быть председателем Союза кинематографистов. Потому что он мог бы снять за то время, которое отдал Союзу, массу замечательных картин. Каждая его картина была интересной. С другой стороны, и на этом посту он сделал немало. И в кинематографе, и для Союза. Именно при нем заканчивали строить Дом кино. При нем был построен уникальный Дом ветеранов в Матвеевском, да и много чего другого. Мне кажется, что он никому не сделал зла, хотя должность его по-своему к этому даже обязывала. А то, что сделал много доброго, — это точно. Он всегда был очень спокойным, сдержанным, даже немного флегматичным. Таким он был, таким он и остался.

С Лево́й мы делали «Звездную минуту» — один из лучших документально-художественных фильмов о космосе, о Гагарине. Впрочем, это фильм даже не о Гагарине. У каждого человека бывает звездная минута. Та самая, которая является главным моментом его жизни. Вот именно об этом картина. Она чрезвычайно изящно смонтирована. Писать музыку для нее было просто наслаждением. Пос-

ле «Звездной минуты» Лева делал один из лучших своих фильмов — «Преступление и наказание». Мы долго думали, какой должна быть музыка к нему, и пришли к выводу: никакой. Он решен только на шумах.

Кто-то из очень крупных режиссеров сказал, что если хочешь проверить, какой ты режиссер, сделай один фильм без музыки. Действительно, музыка берет на себя очень многие проблемы. А вот когда режиссер остается один на один с актерами, один на один с публикой, тут-то очень многое становится ясным. Кулиджанов в «Преступлении и наказании» доказал, что он может снять фильм без музыки. Здесь она действительно была не нужна. Музыка придает изображению стереоскопичность, рождает полифонию смыслов. В картине Кулиджанова эта полифония развивалась в шумах, актерской интонации, в голосах, она как бы заложена внутри. Это было повторением истории с Михаилом Роммом, с его «Девятью днями одного года». Есть фильмы, которые не нуждаются в музыке. Их мало, но они есть. Трудно объяснить, какие они, наверное, это особая эстетика, когда вся нагрузка ложится на актерскую интонацию, когда нет ни проездов, ни проходов. А если даже они есть, как есть они и у Ромма, у Кулиджанова, то и они решаются не на музыке. Изображение должно быть настолько высокого качества, настолько точно должны быть решены шумы, настолько точно поставлены сцены, эпизоды между разговорами, что не возникает ощущения пустоты. Ведь на каких-то сценах музыка, казалось бы, просто неизбежна. Если помните, у Ромма есть сцена, когда маленькая фигурка Баталова, снятая с дальней точки, движется через длинный план, от начала кадра до другого, метров двадцать пять — тридцать, герой идет на фоне здания, идет в институт, и ясно, что это уже большой, облученный человек. Эта сцена была снята так и так решена Роммом, что никакой нужды в музыке не возникло — эмоциональное напряжение решается другими средствами. То же самое и в картине Кулиджанова, когда Свидригайлов уходит в ночь, в дождь. И проблемы звука решены через дождь. Разные дожди, которые переходят один в другой, создают все большее и большее напряжение, когда актер уходит в глубину кадра. Нестандартное решение — этим оно и интересно. Хотя это вовсе

не означает, что музыка в фильме в принципе не нужна. Просто есть фильмы, где подобный эксперимент можно себе позволить. Он очень затрудняет работу, но результаты часто бывают неожиданными.

Как раз в период работы над «Преступлением и наказанием» Лева и позвонил мне с идеей покупки речного трамвая. Понятно, что долго уговаривать меня не пришлось. Поехали в Химки. Конечно, понимаем, что это авантюра. Но трамвай действительно существует. Списанный, но на ходу. И на нем можно плавать. Задумались. По дороге стали представлять, как мы его купим, как мы его покрасим, уберем скамеечки, сделаем открытую палубу. В этих мечтаниях доехали до Левы. Наташа, его жена, посадила нас ужинать. Остановиться мы не могли и за столом возбужденно рассказывали ей о трамвае. Наташа, женщина замечательного ума, интеллигентности и выдержки, предложила назвать его «Корабль дураков». «Это будет самое правильное», — добавила она. Конечно, она была абсолютно права. И «Корабль дураков» мы так и не купили. Хотя стоил он баснословно дешево. Не дороже мотоцикла. Но я уже не мог остановиться, я заболел этой идеей. Там же, где продавали трамвай, мне предложили небольшой спортивный катерок для буксировки водных лыж. И тоже дешево. Продавали его с местом, причалом и даже с сарайчиком, такой будочкой, к которой он был приписан. Я заинтересовался этим предложением, стал изучать журналы и в конце концов решил купить катер. А когда купил, решил, что он должен быть красивым. Вот тут и начались мои хлопоты. В перерыве между своими делами я метался по магазинам и покупал то одну, то другую часть его экипировки. Мне очень хотелось, чтобы у катера была красивая доска приборов. И я купил доску приборов от «Москвича». Мне хотелось, чтобы у него был мощный мотор, который бы мгновенно заводился. И купил мотор от «Жигулей». Сиденья от «Москвича» и еще бог знает что я к нему покупал! К весне он вроде был готов.

Да, раз катер у меня есть — нужно сдать на права. Как это сделать? Не помню, кто меня устроил в какую-то школу. Помню только, пришел я прямо на экзамен. А там сидит группа. Готовится отвечать по билетам. Я тоже беру билет. Мне человек, который этот

экзамен принимает, говорит: «Тут три вопроса, когда будете отвечать на первый вопрос, нажмете вот эту кнопку, на второй — эту, а на третий — вон ту». Такая там была система, кнопочная. Я ничего не знаю, но на кнопки нажимаю правильно. В конце концов капитан, который принимал экзамен, ставит меня в пример другим: «Вот, занятой человек, известный композитор, а к экзамену подготовился». Я умираю от стыда, но права на вождение катера все-таки получаю.

Весной, где-то в мае, звонят мне из яхт-клуба: «Приезжайте, Микаэл Леонович, надо катер покрасить, спустить на воду, рассчитаться. Красить надо обязательно, иначе инспекция не пропустит». Покрасили его в белый цвет. Красоты катер безумной! Маленький, двухместный. Я на нем прокатился, ощущение — ну совершенно потрясающее. Но вскоре у меня началась экспедиция в Ялту, очередные съемки какой-то картины, не помню какой. И я уехал. Приехал в Москву буквально на четыре дня. В яхт-клуб даже заглянуть не успел, как меня снова вызывают в Ялту — возникли проблемы с фонограммой, нужно заканчивать картину. Вернулся я в конце сентября. Уже холодно, ни о каком катании и речи нет. Звонят из яхт-клуба: «Нужно поднимать катер на стапель. С вас две тысячи рублей». Я привез деньги. Катер подняли. Прошла зима. Весной опять звонок: «Надо катер спускать. С вас две тысячи рублей». И так это продолжалось года три-четыре. За это время я прокатился раз пять. А может быть, и меньше. И решил катер продать — денег на него ушла уйма. А покупать его никто не хочет. «Все, что вы в него вложили, — ваши проблемы. Нам не нужны такие сиденья, такой мотор, такая приборная доска». В общем, продал его за полцены и был счастлив невозможно.

А потом заболела мама. Они переехали из Тбилиси в Москву. Сначала — мама, через некоторое время — отец. Они так и не прижились в Москве. Потом я много раз думал о том, что, наверное, не надо было им этого делать. Но мама больше не могла жить так далеко от меня. И мне все труднее было осознавать, что они где-то в стороне от моей жизни. Они старели, жить на расстоянии было невозможно.

После первой больницы мама перестала красить волосы. Седой она нравилась мне даже больше. Волосы у нее были выющиеся и пушистые, и она их как-то красиво зачесывала на затылок. Но я понимал, что для нее это перемена страшная, хотя она по-прежнему ходила в белых воротничках, требовала переодеться к обеду. Но в нашу жизнь уже вошли имена врачей, названия лекарств, рассуждения о больницах. Мама умерла в Институте имени Бакулева. Через некоторое время в больницу попал отец. А 15 августа, в свой день рождения, я попал с инфарктом в Бакулевский институт, который после смерти мамы старался объезжать стороной. Отец умер, врачи хотели это от меня скрыть, так как вставить мне еще не разрешали. Потом сообразили, что этого делать все же нельзя. Но на похороны так меня и не отпустили. И мама, и отец похоронены на Армянском кладбище. Когда хоронили маму, то до последнего момента не знали, получится ли на Армянском. Получилось — помог Юра Агаджанов. Отца хоронили мой двоюродный брат Эдик Таривердиев, которого отец всегда очень любил, и его семья.

А в больницу меня положили обманом. Впервые сердце заболело, когда я оказался в больнице у отца. Мне стало плохо еще там, все время болела левая рука и за грудиной. Я позвонил Мире, она примчалась, предложила поехать в Бакулевский. Взяли такси. Рудик, мой близкий друг, который там работал, был в отпуске, где-то отдыхал. Но друзей в Бакулевском полно, нас встречают, я пешком поднимаюсь по лестнице, мне делают кардиограмму и при этом все зеленеют. Но я собираюсь домой. Встаю, спускаюсь к такси — я просил таксиста подождать нас внизу. За мной бегут. По дороге уговаривают остаться здесь хотя бы на три дня. Таксист, который привез нас и ждал внизу, слышит все разговоры.

— Да не повезу я вас, — пугается он и уезжает.

Тут прибегают люди с носилками — они уже поняли, естественно, что инфаркт, но мне ничего пока не говорят. Я наотрез отказываюсь от носилок. Тогда они приносят стул. Обычный канцелярский стул.

— Да вы с ума сошли! — говорю я и начинаю подниматься пешком. Меня подхватывают, усаживают на стул. Вот так я и добирался — на стуле, пешком, на стуле, пешком — до лифта, плохо мне

особенно не было. Оказалось, что у меня обширный инфаркт, который, даже после того как я уже лег, не переставал расширяться. Две недели не было никакого улучшения.

Больные, узнав, что я там лежу, стали наносить визиты. Один после операции приходит ко мне в палату, открывает халат, грудь вся перевязана, трубки торчат.

— Посмотрите, — говорит.

А я не могу смотреть, пытаюсь ему это объяснить.

— Тогда расскажите о ваших творческих планах.

Тут входит Рудик (уже вернулся из отпуска).

— Вон отсюда! — кричит не своим голосом. И тогда на палате повесили табличку: «Тяжелый больной, просьба не входить». Но все-таки они каким-то образом проникали. Приходил еще один ко мне, советоваться по личным вопросам.

— Жена от меня ушла, — жалуется.

— Надо же, какое совпадение! У меня та же самая проблема, — отвечаю я.

Тут входит Мира и выставляет его за дверь.

Врачи тоже постоянно собирались в моей палате. Державец, Крымский, клуб устроили. Их гонял уже Володя Бураковский. А потом мне разрешили выходить. И я гулял по парку Горького. Забрел как-то раз в кегельбан. Толкнул шар, плохо стало. Тамошний служащий предложил сто грамм коньяку выпить.

А вот еще одна история. Прошло уже много времени, я уже был ходячий. Выглядываю в окошко, а там какой-то дурак заставил машину Рудика. Рудик не может выехать из институтского двора. Все мужики, врачи, приятели, машину Рудика поднимают. При этом приговаривают: «Раз, два, три — взяли, оп — понесли!» Я тоже спустился вниз, тоже хватаюсь за машину. Рудик оборачивается, видит меня и в обморок — хлоп! Не мог поверить, что это я после инфаркта машину ему помогаю поднимать. А я не мог поверить в то, что я в самом деле болен.

Тогда меня потряс Борис Николаевич Пастухов. Я был ему никто и ничто. Мы и знакомы-то были мало. Но он стал приезжать в больницу вместе с Жанной. Привозил какие-то фрукты, корзинки с чем-то вкусным. С чего? Почему? Просто так. А из Союза компози-

торов ни одна собака не приезжала. Только Леня Афанасьев меня навещал.

Уже перед самой выпиской вижу сон. Вхожу я в кабинет Леонида Ильича Брежнева (в жизни я его ни разу не видел, только по телевизору). Сажусь и курю.

Входит Леонид Ильич и говорит:

— Микаэл Леонович, если вы хотите курить в моем кабинете, не курите «БТ». Я курю «Беломор».

— Так у меня нет «Беломора», — отвечаю я.

Тут в кадре появляется какой-то швейк:

— Дайте трешку, я сейчас сбегая напротив, принесу.

На этом месте я просыпаюсь. «Что за сон?» — удивляюсь. Никогда не думал о Брежневе. И что мне о нем думать? Рассказываю сон Мире.

— А трешку швейк вернул? — спрашивает она.

Через три дня мне присуждают Госпремию. За «Иронию судьбы...». А через неделю сообщают, что мне еще и премию Ленинского комсомола присудили. Я был убежден, что не получу. Ни ту, ни другую. Это была очень странная история. По всем правилам я не должен был ничего получить. Дело в том, что Союз композиторов на запрос ЦК комсомола по поводу «Семнадцати мгновений весны» и вокального цикла на стихи Светлова ответил категорическим отказом. Более того, не устным, а письменным. Было отправлено письмо, подписанное Владиславом Казениным и Юрием Коревым, главным редактором журнала «Советская музыка», в котором они писали, что вообще-то, конечно, Таривердиев замечательный композитор, но это отнюдь не лучшая его музыка. Вообще это неудачные вещи, и секретариат Союза против присуждения ему премии комсомола. И эта бумага ушла. С другой стороны, Союз композиторов возражал категорически против моего выдвижения на Госпремию за «Иронию судьбы...». Потому что это кино, а прецедента с присуждением премии за музыку к кино тогда еще не было. И вообще, за все, что связано с музыкой, отвечают только они, и выдвигают тоже только они. Рязанов пришел просто в ярость. Эльдар включил меня в список, несмотря ни на что, несмотря на то, что ему сказали, что меня все равно выкинут из списка уже в коми-

тете, на секции музыки. Он наплевал на это. Более того, он потом всем говорил: «Как Карфаген должен быть разрушен, так и Таривердиев получит премию». Секция по музыке проголосовала против. Но на пленарном заседании, как мне говорили, вопрос обо мне даже не стали обсуждать и премию присудили. Узнал я об этом от Роберта Рождественского. Он позвонил мне утром. Настроение у меня — поганое.

— Старик, поздравляю.

— С чем?

— С Госпремией.

— Да иди ты... — Помню точно, что я грубо выругался.

— Другой бы спасибо сказал, — обиделся Роберт.

Но я был абсолютно уверен, что этого не может быть, а он меня разыгрывает.

Когда же я узнал о премии Ленинского комсомола, то я сначала жутко разозлился. Дело в том, что вокальный цикл на стихи Михаила Светлова «Песни старых комсомольцев» исполняли Беседина и Тараненко. Этот цикл я посвятил памяти моей матери. Она любила Светлова: то, о чем говорится в строках Светлова, — это была ее жизнь. Так вот этот цикл с успехом исполняли Галя и Сережа. Я считал несправедливым, что они премию не получили. И чувствовал себя неудобно. Даже хотел отказаться. Но потом, не зная, какой будет сумма премии, но в расчете на нее, подарил Сереже хорошее пианино, а Гале дал деньги на хорошую гитару. Каково же было мое удивление, когда сумма премии оказалась намного меньше, чем цена подарков! Но я был доволен. Я вообще люблю дарить подарки.

Если говорить честно, то на всем моем кинематографическом пути вот так за меня дрался только один человек. Эльдар Рязанов. Правда, больше меня никогда работать с собой не пригласил. Это, конечно, объяснимо: он привык работать с Андреем Петровым. Кроме того, я его достал на картине. То этого я делать не буду, говорил я ему, то буду делать вот это и вот так. А вот тут нужно то-то. Он к этому не привык. Не привык, чтобы с ним так много спорили. Он устал от меня. Я могу его понять.

А то, что мы с Лиозновой разошлись, тоже понятно. После истории с «Мгновениями весны» мы какое-то время не общались. По-

том она приехала ко мне в Сухуми, где я отдыхал и работал над оперой «Граф Калиостро», и привезла сценарий фильма «Карнавал». Я прочел. Сценарий прелестный. Актриса замечательная. Я готов делать эту картину, но в ней есть эстрадные номера, которые очень мне мешают — и обо всем этом я Тане прямо так и сказал. О чем фильм? Да о том, как мы все, растиньяки, оставив свои города, городишки, деревни, приехали в Москву. Для того чтобы ее завоевать. Героиня из тех, кто Москву не завоевал. Она оставила свою маму, свой дом, приехала в столицу, но она не смогла вписаться. Она не вошла в ее жизнь. И вернулась обратно, к маме. Таких случаев я знаю сто тысяч штук. Это могла бы быть печальная, добрая, разумная картина. Но Лиозновой нужны были эстрадные номера. «Позвони мне, позвони» — и так далее. Какие-то танцы. Я убеждал Таню, что это не получится. Что это не может получиться. Потому что сначала нужно вызвать актрису, поставить на нее эти танцевальные номера, потом с ней это отрепетировать и уж только потом снимать. Как это делается в американских мюзиклах. А она хотела это снимать прямо на репетиции. И это не могло быть доделано, дотянуто до конца. Актерская линия получится замечательной, а номера — плохими и вставными.

— Я их делать не буду. Вынешь из картины — буду, — прямо так я ей и сказал.

— Что же мне делать?

— Позвони, попроси Лешу Рыбникова. — На этом мы расстались.

Но Лиознова обратилась к младшему Дунаевскому. А Максим человек без затей. Дал согласие, подписал договор. И исчез. Лиознова искала его по всему Советскому Союзу. Завтра запись, а его нет. Его искали неделями, не могли найти. Вот так все это получилось, не связалось. И Лиознова опять на меня очень обиделась.

Но через некоторое время она приехала и опять нашла меня в Сухуми, привезла сценарий «Мы, нижеподписавшиеся». Блестательный сценарий!

— Таня, да тут нотку негде вставить! Тут нет музыки!

— Нет, ты должен быть. Я без тебя не могу.

И я дал согласие. Все-таки нашел дырки для музыки. В начале и в конце. И еще там был один кусок. Большой кусок, где в поезде все

слушают песню по радио. Я написал песню. Но что делает Лиознова? Она вставляет в это место песню Котика Орбеляна! А из меня делает идиота. После чего я сказал: «Таня, больше я с тобой не работаю. Никогда. Ни за что на свете».

После инфаркта, зимой, я поехал в Рузу, в Дом творчества композиторов. Сильно меня уговаривали провести какое-то время на воздухе. Хотя если я что-то не люблю, так это витамины и свежий воздух. И еще режиссеров и иностранцев. Не считая композиторов. Они вне конкуренции.

Так вот, идем мы с Мирой по дорожке. Навстречу — человек в лисьей шапке. Зубами клац:

— Поздравляю! — И опять зубами ляск.

— Это кто такой? Почему он так зубами клацает? — спрашивает Мира.

— Это композитор Серафим Туликов.

В Союзе мы звали его Стуликов. У него была оперетта с названием «Баранкин, будь человеком!». Когда он стал главой московского Союза, о нем говорили: «Наконец-то Баранкин стал человеком».

Пришли в столовую. Сначала Лядова кинулась с криками:

— Старик, ты первый им показал, говнюкам этим! Поздравляю, наша берет! Может, и до меня очередь дойдет.

За одним из столов сидит Валентин Левашов с женой, понурый. А я появляюсь в лыжных штанах, новом свитере, ослепительно белом, одному мне известно, что это натуральная полушерсть, да еще и снятая с Олжаса Сулейменова накануне поездки.

Когда проходим мимо Левашова, он обращается ко мне:

— Микаэл, я тебя поздравляю, двойной удар, какая победа, это первый случай, когда две Госпремии в один присест кто-то получил. Как ты живешь?

— Прекрасно, — отвечаю.

— Да, по тебе видно.

Обмен любезностями заканчивается.

Мы проходим дальше, садимся за столик, как вдруг отчетливо до нас доносится голос жены Левашова:

— Вот как надо жить. Надо писать музыку, продавать ее и зарабатывать деньги. И получать премии. А ты что?

Кстати, Левашов славный, доброжелательный мужик. Он сделал прекрасный хор, у него были хорошие песни. Например, «Вот с неба звездочка упала, я желанье загадала...» — прелестная песня, нежная, добрая. Он был очень хороший человек, хороший композитор. С тяжелой судьбой. И очень тяжелой женой.

Вообще там женские проблемы стояли круто. Было два слоя. Сами композиторы и их жены. Отдельное явление — композиторские жены. Каждая считала, что ее композитор как раз и есть Людвиг ван Бетховен. Туликовская жена, например, вообще была уверена, что Шостакович — говно по сравнению с ее Серафимом Сергеевичем. Я не шучу. Это говорилось публично. Что такое Шостакович, когда ее муж пишет музыку для народа! Он был законопослушен. Потрясающе законопослушен. Было какое-то новое веяние. То ли Брежнев, то ли еще кто-то решил, что не должно быть ничего русского. Пусть будет все советское. Мы ведь одна страна, и кругом должно быть все советское. И Туликов, который до этого был очень русским композитором, быстро перестроился. Тут-то он и сказал, картавя и плохо произнося букву «р»:

— Только не о России. Мы советские люди. О России больше не надо! — А картавил он страшно.

Оскар Фельцман был опасный человек. Когда его сын Володя, замечательный пианист, решил эмигрировать, старшего Фельцмана призвал Хренников. И спросил:

— Знаешь, что мы тебя собираемся выдвигать на звание народного артиста? Если твой сын подаст документы и ты напишешь, что не возражаешь (а тогда графа такая была, разрешение родителей на выезд), забудь об этом звании.

Фельцман бумагу не подписал. Поднялся дикий скандал. Володя в течение нескольких лет, по-моему лет семи, не выступал, только по каким-то углам, красным уголкам и подвалам. А старший Фельцман в итоге звание так и не получил. Зря старался. Это, конечно, особая категория, члены Союза композиторов. Интеллигенция!

Все-таки главные неприятности исходили от своих. Как бы наверху — хотя понятие верха сложное и относительное — к кому ни

относились, все делалось руками своих. И свои гадили своим с большим удовольствием. Сколько таких историй! Достаточно вспомнить историю с альманахом «Метрополь», самым громким делом тех лет. Травлю и кампанию эту спровоцировал и возглавил, через слово поминая «великого Брежнева», тогдашний председатель московского Союза писателей Феликс Кузнецов. Одним из мотивов отъезда Васи Аксенова из страны была невыносимая атмосфера, созданная тогда вокруг него и тех, кто вместе с ним этим альманахом занимался. Самое удивительное, что, несмотря на это, Феликс Кузнецов не ушел на пенсию, не сидит тихо в каком-нибудь углу, а стал членом-корреспондентом Академии.

Именно в брежневское время процветали и стали особенно заметны в творческой среде эдакие выдвиненцы по партийной и профсоюзной линии. Те, кто ничего из себя не представлял в творчестве, крутился в союзах, таким образом делая карьеру. А сделав ее, потом диктовал своим коллегам, как нужно жить и что писать.

Не знаю, правда это или нет, но мои знакомые художники клянутся, что это правда, что художник Налбандян, всю жизнь посвятивший живописанию портретов Сталина, а позже – Хрущева и Брежнева, когда готовилась публикация о нем в издании «Советская энциклопедия», в анкете написал: «Специализируюсь в области вождя». Целая группа скульпторов, создававшая так называемую лениниану, специализировалась только на скульптурах Ленина, поразительно похожих друг на друга, поразительно бездарных, но хорошо оплачиваемых. Вспоминаю свои некоторые гастрольные поездки, когда был очень напряженный график и когда в каждом городе останавливались только на день или два. Так как это были главные гостиницы, похожие друг на друга как капли воды, то всегда из моего номера была видна площадь, на которой находились областной комитет партии и памятник Ленину. Это было до того похоже, что, просыпаясь и высовываясь в окно, я со сна не мог понять, в каком городе нахожусь: Омске, Томске, Новосибирске. На языке скульпторов это называлось «доить державу». И действительно, доили, как могли.

Вспоминаю курьезный случай, который произошел не так уж давно. В период моего злополучного «секретарства» в Союзе ком-

позиторов меня усиленно приглашали возглавить жюри конкурса оперных либретто, который объявило Министерство культуры. В назначенный день мне привезли домой здоровенную папку различных либретто. Когда я стал их просматривать, кстати, в тайной надежде, что какое-то пригодится и мне, я пришел в ужас. Я не мог предположить, что у нас такое количество графоманов и халтурщиков. Венцом этого «собрания сочинений», написанного достаточно известными авторами-драматургами, были два опуса. Один из них — о счастливой семейной жизни Ленина и Крупской. Другой — о недавней поездке Михаила Сергеевича Горбачева в пионерский лагерь «Артек». Последнее либретто предназначалось для детской оперы. Когда я явился в Минкульт на заседание жюри, прихватив увесистую кипу сочинений, и рассказал о своих впечатлениях, то, к моему изумлению, встретил полное сопротивление министерского начальства. Оно, как выяснилось, предполагало именно этим двум либретто присудить премии. Только после затяжной войны и при поддержке некоторых членов жюри, в частности Наталии Сац, тогдашнего худрука Детского музыкального театра, к большому неудовольствию министерского начальства, нам удалось изъять эти опусы из конкурса.

Если в сталинскую эпоху над интеллигенцией висел страх, то в брежневскую, да и в горбачевскую тоже, этот страх оставался. Только это был другой страх. Потерять кормушку. И еще — власть.

Я помню, мне было лет десять, когда нас принимали в пионеры. Восторг мой не имел границ. Но он еще усилился, когда меня назначили начальником пионерского отряда. И вот на линейке в школе я должен был отдавать рапорт председателю совета дружины нашей школы. Меня долго учили, со мной репетировали. Под моим началом было три звена пионеров, человек по десять в каждом. Перед строем мне отдавали рапорт звеньевые. Четким салютом я принимал рапорт и отправлял их обратно к своим звеньям. А перед подъемом флага в школьном дворе я с такой же четкостью, чеканя шаг, направился к председателю совета дружины и отрапортовал о готовности моего отряда к подъему флага. Я вспоминаю то странное и сегодня совершенно необъяснимое удовольствие, с которым я стоял с поднятой в салюте рукой, рапортовал и

в ответ на снисходительное «вольно», замирая от внутреннего восторга, передавал команду «вольно» звеньевым. Когда строй, замерший в салюте, после моей команды одновременно опустил руки, я почувствовал восторг — восторг права командовать. Мне было десять лет. Мне и сегодня стыдно за это чувство. К счастью, позже во мне появилось неприятие, а потом ненависть к любым вариантам подчинения и подчиненности. Но как много людей до сих пор не могут избавиться от этого чувства восторга — ладно подчинения — подчиненности большому начальству! На этом принципе многие годы существовали и творческие союзы, да и вообще творческая среда. Это было придатком партаппарата. Кто-то включался в эту игру с удовольствием, кто-то поневоле, кто-то покидал страну, кто-то замыкался в себе, уходил во внутреннюю эмиграцию.

И все-таки сказать, что в творческих союзах все было бессмысленно и бесполезно, было бы неправдой. Союз композиторов России первым возглавил Шостакович. За ним — Свиридов. За ним — Щедрин. Дальше — поехало. Чиновники. И все кончилось.

Я вступил в Союз композиторов мальчишкой. Когда мне нужно было над чем-то срочно работать, а я жил в шестиметровой комнате, мне предложили поехать в Рузу на два месяца. В трехкомнатный коттедж, с кабинетом, спальней, столовой. С магнитофоном, инструментом, подточенными карандашами. И стоило это три сорок в день. Хотя три сорок это стоить не может. Просто композиторы, которые были уже известны в то время, те же Шостакович, Прокофьев, Хачатурян, много зарабатывали, а получали немного из того, что зарабатывали, — из их авторских высчитывал ВААП в общей сложности до девяноста семи процентов плюс отчисления за исполнение музыки русских композиторов, вот откуда появлялись такие цены, как три сорок. И мы, молодые, могли себе позволить жить в Рузе в отдельных коттеджах. А когда моя музыка стала известной, когда с меня стали высчитывать те же девяносто семь процентов и эти отчисления тоже шли в Союз, какой-то другой мальчик мог поехать в Рузу уже за мой счет. Условно говоря. Это хорошая идея.

А в Рузе жил Шостакович. У него тогда не было дачи. Жили Хачатурян, Кабалевский. Может быть, Кабалевский и не такой уж

большой композитор, но он настоящий профессионал. Мы вместе обедали, разговаривали, и это давало нам невероятно много. Это общение тоже было одним из условий тогдашнего расцвета музыки. Кроме того, наличие таких людей, как Шостакович, сам факт его присутствия в нашей среде, не давал возможности скатиться вниз. Была задана планка, ниже которой существование в музыке было смехотворным. Расцвет Союза композиторов – шестидесятые годы. С другой стороны, из-за того что был создан этот заповедник и число желающих попасть в него было очень велико, так как быть творцом было выгодно (если ты играешь по правилам – ты сразу приобщался к хорошей кормушке), то талантливые люди не могли не раствориться в этой среде, в этой серой массе. И это было тоже неизбежно.

Не могу сказать, что с Шостаковичем мы много общались. Но пересекались не раз. Вообще, это было трудное общение. Трудно общаться, когда ты понимаешь, что общаешься с гением. Хотя, по своему тогдашнему нахальству, я считал, что его вокальная музыка уступает инструментальной, мне она нравилась гораздо меньше. Я был в полном восторге от инструментальной, симфонической, а его вокальная музыка мне была не близка, впрочем, как и сегодня. Вокальная музыка мне гораздо ближе прокофьевская. Это больше по мне. Впрочем, это дело индивидуальное.

Когда Шостакович умер, мне позвонили, я приехал в Союз на похороны, меня попросили нести венок, я нес его то ли с Родионом, то ли с Эшпаем, не помню. Мы шли впереди, потом автобусами доехали до Новодевичьего. Личных впечатлений от Шостаковича осталось мало. Но именно его считаю я своим учителем оркестровки.

А вот с Максимом, сыном Дмитрия Дмитриевича, мы общались больше. Я познакомился с ним, когда он только-только возглавил оркестр. Помню, как по этому поводу злословили, говорили, что он получил оркестр из-за того, что сын Шостаковича. Но когда в концерте я услышал, как оркестр звучит – он играл Моцарта – мне это чрезвычайно понравилось. Да, я понимаю, это, может быть, было не самое тончайшее звучание, но он был совершенно молодой дирижер, и оркестр звучал очень точно. С трактовкой можно было

спорить, но мне всегда нравились тракторки неординарные. Это было небанально. Я был поражен, почему же Максима так ругают, в Союзе композиторов шло настоящее поношение. И помню, как жаростно я спорил со всеми. До него это дошло. Мы познакомились в какой-то компании, он подошел ко мне и сказал об этом:

— Я знаю, что вы говорите, что я замечательный дирижер.

— Я не только говорю, но я так думаю.

Тогда мы и подружились. Он был еще и замечательным автомобилистом. Ездил очень быстро, гонял, и это было предметом моей зависти. Водил он машину замечательно, лучше, чем кто бы то ни было из моих знакомых. Не считая гонщика Валеры Леонтьева. Максим был таким нормальным человеком, веселым, хорошим, славным парнем. Он научил меня готовить утку по-шостаковичевски. Жил я один, а утку можно было сделать легко. Уток было много.

Помню одно из последних впечатлений от Рузы, в которую я очень давно перестал ездить. Телефон там был только в столовой. И звонили композиторам, как правило, во время общих кормлений. Сидим как-то, обедаем. Какого-то композитора, по-моему из Ростова, подзывают к телефону: «Вам мама звонит». Он подходит к аппарату. Происходит примерно такой вот диалог, причем они кричат так, что мы все слышим:

— Я не могу приехать.

— Приезжай, от тебя жена ушла.

— Как ушла? Совсем? И шубу взяла? Да я же симфонию не закончил!..

— Симфонии бывают и неоконченными!

Да, действительно, симфонии бывают и неоконченными...

По-моему, в июне 78-го, еще года не прошло после инфаркта, я должен был ехать на Кубу, на Всемирный фестиваль молодежи. Меня боялись отпускать. Борис Пастухов поставил условие: я поеду, если врачи дадут мне медицинскую справку о том, что мне можно. Я очень хотел поехать. И пошел в районную поликлинику, где понятия не имели, что я перенес инфаркт. Справку дали. И я полетел. Помню ощущение, с каким я вышел из самолета. Жара такая — градусов

пятьдесят, что в первый момент нельзя было вдохнуть этот горячий влажный воздух. Но я довольно быстро акклиматизировался и замечательно провел время. Хотя началось все с неприятного для меня момента: Кобзон должен был петь на открытии фестиваля песни из «Семнадцати мгновений весны», но передумал и спел какую-то песню о Че Геваре, упав перед его портретом на колени. Я был раздосадован. Но потом плюнул на это и наслаждался океаном, небом, кубинской экзотикой, которая меня просто покорила. На Кубе только что прошли «Семнадцать мгновений весны», и меня принимали просто как национального героя. Возили в машине в сопровождении мотоциклистов. Это было ужасно забавно: мчались без остановок на огромной скорости прямо на красный свет. Когда я вернулся в Москву и ехал из Шереметьево по Ленинградке домой, естественно, машина останавливалась на красный свет, а проезжала на зеленый, и меня это очень удивило. Правда, я так же быстро привык к светофорам, как и к поездкам на красный свет. Адаптировался я моментально.

На Кубе мы были с Галей Бесединой, в делегации также были Роберт Рождественский, Аля Пахмутова, Марк Захаров, Николай Мащенко. Кто-то еще, не помню. Помню, что с Марком Захаровым и Колей Мащенко, режиссером из Киева, нас повезли отдохнуть в Варадеро. Потрясающее место! Черный песок, океан, который, как и море, волновал меня всегда бесконечно. Жили мы в коттеджах, каждый – в своем. По-моему, этот курорт остался еще от американцев. Там водились огромные белые лягушки. Как-то слышим – раздается нечеловеческий вопль Коли Мащенко. Прибегаем к нему. А он, бедный, пошел в туалет, сел, прошу прощения, на унитаза, а ему на место, которым он сел, прилепилась эта огромная белая лягушка. Нам было смешно ужасно! Ему, конечно, было не до смеха. Но и для нас потом все время прошло под страхом нападения белых лягушек. Я как-то лег в постель. Чувствую, что-то холодное коснулось тела. Пробкой выскакиваю и обнаруживаю на кровати... записную книжку. Это Марк Захаров забавлялся – точно рассчитал реакцию.

Еще нас возили на «остров сокровищ», тот самый, который описан у Стивенсона. Там я увидел, как ловят попугаев на продажу.

Крошат хлеб, заливают его ромом и выставляют где-нибудь на открытой поверхности. А там попугаев — что у нас воробьев, если не больше. Попугаи слетаются, клюют хлебные крошки, смоченные ромом, и пьянеют. И валяются, ну просто как пьяные мужики, прямо на дороге. Тут и начинается отбор. Тех, что покрасивее и поярче, в мешок — и на продажу.

На Кубе я много снимал, снимал довольно удачно. Кстати, накануне полета я решил по чьему-то совету застраховать свой «Никон», причем на приличную сумму. Сделал это впервые в жизни, даже не знаю почему. И за камеры не беспокоился. Как-то мне нужно было ехать с одного мероприятия на другое, а в отель я зайти не успевал. С фотоаппаратом ехать было неудобно, и я попросил боя занести кофр с аппаратурой в мой номер. Возвращаюсь. Кофра нет. Там ищу, здесь ищу — нет. Стал искать боя. Поднялась паника: как, у личного гостя Рауля Кастро — был у нас там такой статус — пропали вещи! Но в общем вел я поиски довольно спокойно. Помнил о том, что аппаратура застрахована. Вернусь в Москву, получу деньги за страховку, куплю новую. Вернулся, приехал в страховую компанию. Рассказываю. А мне доброжелательные женщины, которые там сидят, намекают:

— Микаэл Леонович, может быть, у вас камера разбилась на пляже?

— Да нет же, пропала в гостинице.

— Может быть, вы забыли ее в самолете?

— Да нет же, украли в гостинице, — упрямо настаиваю я.

Оказывается, в договоре на страховку были разные пункты — и авиакатастрофа, и недоразумения на пляже. Все, кроме кражи в гостинице. За это несет ответственность отель. Так что пострадал три раза — заплатил страховку, украли «Никоны», и ничего за это не получил.

Впрочем, это мое свойство — попадать в истории. У меня много знакомых в институте имени Бакулева. Одного из них, Марка Бердичевского, я сам туда пристроил работать. А было это так. Марк, приятель одного моего приятеля, стал приставать ко мне:

— Мика, нас, евреев, никуда не берут на работу. Поговори с Бураковским. Может быть, он меня возьмет.

Не люблю я эти вещи. Но он так долго и упорно ко мне приставал, что я поговорил с Володей.

– Старик, не могу я его взять, – ответил академик.

Марк от меня не отстает. В какой-то момент я просто взмолился:

– Володя, возьми его! Иначе мне лучше повеситься. Хочешь, на колени встану?

Володя смилостивился и взял Бердичевского на работу, в виварий. Потом мы его звали Доктор Собаков.

Но на этом моей благотворительности в адрес Марка не суждено было закончиться. Однажды он мне звонит:

– Мика, у меня дочка в университет поступала, не прошла по конкурсу, один балл не добрала.

– Я тебе сочувствую.

– Да нет, ты бы мне лучше помог.

– Чем? – удивляюсь я.

– Съезди к ректору.

– Да я его не знаю.

– Ну, он-то тебя знает.

– Да брось ты, не поеду, – разозлился я.

– Да он тебя ждет. Завтра в двенадцать.

– Как?

– Я уже договорился. Позвонил, сказал, что это ты звонишь.

Я просто остолбенел. Но что делать? Я поехал. Поднимаюсь по лестнице, Марк за мной следом. Открываем дверь в приемную. Секретарша нас встречает, меня по имени-отчеству называет. И уже на пороге кабинета ректора (кажется, ректором МГУ был академик Рем Хохлов) Марк говорит:

– Ты только не удивляйся, я ведь сказал, что это твоя дочь. Что ты ее бросил, когда ей не было года. И ее мать поставила условие, что ты с ней не будешь общаться. И вот сейчас для тебя это важно, важно помочь, потому что это твой первый контакт с девочкой.

Он это говорит, а передо мной уже открывается дверь, и на пороге меня встречает ректор.

– Проходите, проходите, Микаэл Леонович. Я все понимаю. Конечно, проблема трудная. Не знаю, смогу ли помочь, но все, что от меня зависит, сделаю.

В ответ я не могу произнести ни слова. Только мычу как-то невразумительно. Ярость просто душила меня, когда я вышел из кабинета.

— Ты что со мной делаешь?!

— Ну не переживай, какая тебе разница? Трудно, что ли?

Прошло недели две. От Марка ни слуху ни духу. Встречаю его в какой-то компании.

— Ну, что с девочкой?

— Что-что? Приняли!

— А что ж ты даже не позвонил, не сказал?

— Знаешь, старик, не думал я, что ты еще благодарности требовать будешь, — с обидой ответил мне Доктор Собаков.

Не помню, когда я стал ездить в Сухуми постоянно, в Дом творчества композиторов «Лилэ». Наверное, году в семидесятом. Мне там ужасно нравилось. Конечно, это был город моего детства. В Сухуми жила моя тетка, и меня отправляли туда довольно часто, почти каждое лето. Я ждал этой поездки всю зиму. Море вызывало во мне всегда какое-то необъяснимое чувство. Когда время поездки приближалось, я переставал спать ночами. Я готовился. И вот мы наконец выезжали. Ехали на поезде. До сих пор поезд для меня связан с морем. Ожидание того, что вот еще немного, еще чуть-чуть — и откроется море, летний горизонт, пальмы... Вот я вспоминаю об этом и снова волнуюсь. Потом, много позже, когда я ездил совсем не на море, к сожалению, все равно поезд был связан у меня с ощущением моря. Этот шум, эти перестуки вызывали во мне большое волнение. Почему?.. Это позже я увидел океан. А море у меня долгие годы было связано с Сухуми.

Там у меня был друг, Гурам Шубладзе, мой ровесник, сын знаменитого в Абхазии врача. Мы с ним замечательно проводили время. В Сухуми я однажды чуть не погиб, когда мне было лет десять. Плавали мы хорошо. На море нас отпускали без проблем. Там, где мы купались, стояли какие-то деревянные вешки. Мы не знали, что это за вешки. Вот мы доплыли до них и увидели, что под водой — сети. Стали нырять, чтобы посмотреть, есть ли в них рыба. В один

из нырков, когда я уже выпрямлялся, чтобы уйти наверх, я зацепился ногой за сеть. Вижу, буквально в двух метрах от меня – поверхность воды, которая залита солнцем. Такая ходячая вода, которая бывает в яркий солнечный день. Еще секунда – и я вдохну этот воздух. Но высвободиться не могу. Я понял, что умираю. А нужно было-то всего вытащить ногу из ячейки. Тогда Гурам нырнул, рукой отодвинул сеть, и я, как пробка, вылетел из воды. Это – мое детство. Не знаю, почему я перестал туда ездить. Наверное, стал взрослым, и у меня не было возможности ездить просто так, чтобы отдохнуть. Я ездил в Ялту – работать над какой-нибудь очередной картиной, я привык к ней, знал практически наизусть. А то, что в Сухуми был Дом композиторов, я долго и не знал. Потом как-то у меня оказалось свободное время в мае, я зашел в Музфонд и попросил путевку. В Доме творчества было пусто: сезон еще не начался. Вот так я оказался там в первый раз. Мне там ужасно понравилось. Город моего детства предстал в совершенно новом облике.

Это был город, источающий свет, тепло и добро. Город интернациональный: греки, турки, армяне, грузины, абхазы – кто из них кто, не играло тогда никакой роли. Не знаю, может быть, для кого-то и играло, но я этого не ощущал. Набережная – я тогда за границу еще не ездил и других не видел – с раскинутыми кронами пальм, под которыми сидели старики, обязательно в больших плоских кепках, и важно играли в нарды. Весь день. И пили кофе. Потом в порт приходили корабли. Мы их встречали на набережной. Атмосфера в городе была фантастическая. Может быть, еще и потому, что он всегда был залит солнцем. Но однажды я попал в Сухуми зимой, по делам. Это был другой город. Не было курортников. Нормальные жители ходили в нормальной одежде. Шел дождь. Город был каким-то неярким. Может быть, меня привлекал даже не сам город, а его атмосфера, которая давала ощущение потрясающей свободы, нежности и света.

Я ездил в Сухуми каждый год месяца на два лет двадцать пять подряд. Подружился со всем персоналом – от сторожей, вахтеров, водителей, горничных до директора, замечательного человека Отари Виссарионовича Джалагония. Помню, как-то ко мне приехали какие-то люди с телевидения и попросили рассказать о том, как

я отдыхаю. Я рассказал, что знаю только одно место. Это место называется Сухуми. И прямо обратился в камеру: «Если меня сейчас кто-то видит из моих сухумских друзей, я всем кланяюсь и с нетерпением жду лета». Так и спросил: «Где вы?» Оказывается, все они смотрели телевизор, когда показывали это интервью, и кричали: «Мы здесь, Микаэл! Мы здесь!»

В Доме были свои традиции. Например, мы высаживали магнолии во дворе. Это была идея Отари. Под каждым деревом — табличка: это дерево посадила Майя Плисецкая, это — Родион Щедрин, это — Андрей Баланчивадзе, это — Сулхан Цинцадзе, а это — Микаэл Таривердиев. Пустяки, конечно, но все мы хотели приезжать туда постоянно. И приезжали, как к себе домой. Все, что было нужно, — пожалуйста, нет вопросов.

— Виссарионыч (так я часто звал Отари), дай машину.

— Вот ключи, Леоныч, — отвечает он мне.

Беру машину, уезжаю, условно говоря, на рынок за фруктами.

— Отари, у нее не запираются дверцы.

— А кто ее тронет? Тут все знают, что это моя машина.

Я оставлял ее возле рынка, отчаянно трусая, — угонят! Но нет, не угоняли. Может быть, потому, что она была старенькая?

Все в Доме делалось на моих глазах. Мы с Родионом Щедриным во всем принимали участие, мы действительно очень многое сделали для этого Дома. Если что-то было нужно, мы шли в Совет министров Абхазии. Например, чтобы ускорить строительство пирса. А когда построили пирс и купили катер, то чтобы построили для него спуск. Потом мы добились, чтобы отремонтировали Дом — он был уже обшарпанный. Потом — чтобы в Доме построили свою прачечную, свою котельную. А когда сделали ремонт, все решили, что у нас с Родионом должны быть свои номера. Не то чтобы совсем свои. Но когда мы приезжали, мы жили всегда в одних и тех же. Я — в люксе на втором этаже, номер 4, Родион — в люксе на третьем, по-моему номер 15. Я оставлял там какие-то свои вещи — настольную лампу, партитурную бумагу, карандаши, чтобы не таскать все это взад-назад.

Родион стал ездить в Сухуми уже после того, как я открыл это место. Как-то я отдыхал там в одно время с его матерью, Конкорди-

ей Ивановной. Она в свои преклонные годы прекрасно играла в пинг-понг и была весьма веселой женщиной. «Как здесь хорошо, — говорила она. — И почему Родион сюда не ездит?» Он приехал в Сухуми на следующий год, и с тех пор мы стали бывать там вместе с ним и с Майей Плисецкой. До этого мы были знакомы, встречались у Лили Юрьевны Брик, но общались мало. Лиля Юрьевна сказала мне как-то, когда мы общались с ней в середине шестидесятых: «А знаете, Микаэл, Родион вас ревнует». Я никогда не вспоминал ее слова. И только много позже я понял, что действительно он человек ревнивый. Но это было много позже. Мы подружились именно в Сухуми. У Родиона была такая же страсть ко всем водным видам спорта.

Мы устраивали целые феерии на водных лыжах, но это тогда, когда купили мотор, «казанка» же там была. Один за рулем, другой — катается на лыжах. Задача того, кто за рулем, сделать так, чтобы тот, кто на лыжах, упал. Обычно же мы не падали. И тот, кто за рулем, начинал закручивать лодку, а тот, кто на конце фала, с огромной скоростью начинал крутиться вокруг. Все это проделывалось метрах в ста от пляжа. Я помню случай, когда Родион пытался меня свалить. Он и ход замедляет, и так и сяк старается, но я не падаю. Потом я сел за руль. И тоже пытаюсь его повалить. Кручусь и влево, и вправо, и скорость набираю. Ну не падает человек!

— Давай теперь снова я, — говорит Родион.

Садится за руль и делает ну совершенно свинский номер! Он сбавляет ход так, что я начинаю тонуть: катер-то почти не двигается. А на лыжах без скорости не устоишь. Я уже почти целиком погрузился.

— Скорость давай, Родион! Давай скорость!

А он хохочет. И я понимаю, что он хочет сделать: когда я погружусь поглубже, вместе с лыжами, он даст скорость побольше, тогда я волей-неволей отпущу фал. А значит, я проиграл игру. «Умру, не отпущу», — подумал я. Пускай руки оторвет, но не отпущу. Я весь сжался, сгруппировался. Так и есть: он сделал круг, набрал ход и рванул фал. Я еще больше сжался. И фал так и не выпустил. Фал-то я не выпустил. Но катер взлетел в воздух. Это же была легкая «казанка», да на ней еще сидел мальчик — мы всегда

брали с собой ребенка, килограммов на 30–40, чтобы он сидел на носу — скорость увеличивалась из-за того, что «казанка» не поднимала нос из воды. Так вот, лодка взлетает в воздух и в воздухе переворачивается. В одну сторону летит ребенок, в другую — Родион. Слава Богу, в тот момент, когда они взлетали, он успел выключить двигатель. Иначе это была бы верная смерть. Потому что лодка с включенным двигателем без водителя начинает делать на полном ходу круги, которые все сужаются и сужаются. До тех пор, пока круг не будет настолько мал, что она не перевернется и не затонет. А так она перевернулась в воздухе и упала на днище. Крик стоял! На берегу — мама ребенка и Майя. Примчалась береговая охрана, скандал был страшный. А потом уже Дом купил — не без нашего участия, естественно, — настоящий катер. Не «казанку», а катер со встроенным мотором. Вот уж тогда покатались! Но во время грузино-абхазской войны все разбомбили, катер исчез, все исчезло.

А до появления всех этих лодок приходилось просить катать на лыжах Махмуда. Был на городском пляже такой человек. Спасатель. У него была своя «казанка». Вот он видит, что мы пришли на пляж, на малом ходу, очень важно мимо нашего пляжа проплывает. Мы кричим:

- Махмуд, Махмуд! Иди сюда!
- Щас! — и медленно удаляется.

Мы ходим вдоль берега. Ой, уже волна поднимается! Уже будет плохое катание! Махмуд возвращается и опять медленно уплывает. Он так делал, чтобы мы приходили к нему на городской пляж кланяться. Махмуд заламывал любые цены. И мы говорили «да». Но дело было не только в деньгах. Он хотел, чтобы мы обязательно попросили и унизились. Однажды мы с Родионом поссорились из-за Махмуда. Он мимо нас столько раз прохаживался, что я от злобы просто позеленел. И послал его к черту. А Родион говорит:

- Ну пойдем, попросим.
- Не буду, — отвечаю я.

Майя тоже:

- Не надо перед ним унижаться.
- А мне хочется кататься. Подумаешь, какой-то Махмуд.

На этом мы поссорились. Ну, конечно, ненадолго. Дня два дулись друг на друга. Ну уж тогда, видя все наши страдания, Дом творчества купил «казанку». Мотор мы купили за свои деньги. А через год был выписан настоящий катер. КС — катер спасателей. Он был со специальным столбом для буксировки лыжника. Ход фантастический!

Я был в Сухуми, работал над партитурой оперы «Граф Калиостро», когда туда приехал Щедрин.

— Слушай, я привез потрясающую игрушку.

— Какую?

— Виндсерфер!

— А что это такое?

— Доска с парусом. Я привез «Мистраль». Из Парижа.

— А как же ты его довез?

— А там был Большой театр, я был с ними, мы его засунули в декорации. Я отвез его на дачу. Попробовал, но ничего не получилось.

Нам было ужасно интересно, как же на нем кататься. А недалеко от нашего Дома творчества располагалась база, на которой тренировалась сборная команда Грузии по виндсерфингу. Туда мы с Родионом и пришли. Нас спросили: «Серфер-то у вас есть?» — «Нет». — «Так как же вы будете тренироваться?»

А в это время директор Дома, Отари, узнал, что в Поти продаются серфера. И предложил купить один для Дома. Конечно, мы согласились, но решили, что купим себе по серферу сами. Стоил он триста рублей. Мы вскочили в машину, помчались в Поти, купили три серфера. И стали пробовать. Мозгов у нас не хватило, чтобы обратиться к инструктору, и мы делали эти пробы самостоятельно. Занимались каждый Божий день на протяжении месяца.

Все это происходило на пляже, под фантастический гогот публики. Тогда ведь еще не было серферов. Малейший ветерок дунет — летишь кубарем под общий смех. Людям приятно посмотреть на то, как Щедрин и Таривердиев падают. Причем падать-то не страшно. Но ведь сверху на тебя еще падает и парус. Да и парус тоже не страшно. Но падает, естественно, и мачта. А это были самые дешевые серфера. Мачта не суперглассовая, а металлическая. Труба в

четыре с половиной метра бьет тебя по башке — не самое большое удовольствие. Синяки, шишки на голове! Но к концу первого месяца мы научились двигаться. Вдруг Родион пошел — проплыл двадцать метров. Я от зависти чуть не помер. Потому что я мог проплыть только пять метров, после чего падал. Потом мы научились двигаться ровно. Одна мечта у обоих. Вернуться туда, откуда вышел. Не туда, куда тебя несет ветер. Вот ты отошел, потом развернулся и к той же точке на берегу пришел. Но куда там! Нас выбрасывало в лучшем случае к берегу на пляжи других санаториев, и мы тащили на себе доски обратно. Потом мы стали кататься все увереннее, подружился с ребятами из сборной команды, они показали нам несколько приемов, и все стало намного легче. Когда мы научились кататься, а это было уже на второй год, мы еще не участвовали в соревнованиях, но стали охотно обучать других. Не только из чувства альтруизма. Просто они тоже падали. «Хочешь прокатиться? Иди, встань на доску». Человек вставал и тут же грохался под общий хохот. Вот так мы развлекались.

Появилось еще одно развлечение — экипировка для виндсерфинга. Родион ездил намного чаще, бывал за рубежом с Большим, и деньги у него, конечно, были другие, чем у меня, когда я оказывался за границей. Купил он себе роскошный костюм для виндсерфинга и специальные ботинки. Мне тоже ужасно хотелось. В этом костюме можно было кататься при любой температуре. Да и красив он невозможно. Как-то в Париже после концертов осталось у меня еще несколько свободных дней. Французы предложили сходить в «Мулен Руж». Я там уже бывал прежде, да и билет стоил ровно столько, сколько мне не хватало на костюм, если эту сумму прибавить к оставшимся суточным. В общем, отдали мне деньгами. Я решил уехать раньше и купил костюм. Дорогой, черт! А как опробовать его хочется! Но где? Забрался я в нем в ванну, в холодную воду — класс! Не холодно! Только к утру он не высох. А мне нужно было утром уже улетать. Так я его мокрым в Москву и привез. Потом уж появились ботинки — одни, другие. Еще один костюм мне Родион подарил. Экипировались!

Тут мне исполнилось пятьдесят лет. По-моему, как раз на пятидесятилетие Родион костюм и подарил. Я категорически отказался от любых юбилейных торжеств. Ничего более глупого, чем юби-

леи, которые происходят не в кругу своих, а на публике, я не знаю. Чему радоваться? Что тебе исполнилось пятьдесят лет? Или шестьдесят? Или семьдесят? Совершенно непонятно. И я отказался от всех концертов, которые должны были быть. И уехал в Сухуми. Родион тоже был там. Купили по совсем маленькой бутылочке коньяка, грамм по пятьдесят, совсем малютки. Засунули их в плавки. Был хороший день, хорошая вода, хороший ветер. И мы отошли на серферах от берега метров на пятьсот–семьсот, сложили паруса, опустили их, сели на доски и, болтая ногами в теплой воде, распили эти крохотные бутылочки. Это был мой юбилей. По-моему, самый приятный юбилей из всех, на которых я бывал. Чужих юбилеев. Это было хорошее время. Мы катались на водных лыжах, позже — на серферах и очень много работали.

Я там написал «Семнадцать мгновений весны», «Иронию судьбы, или С легким паром», три оперы — «Граф Калиостро», «Ожидание», «Женитьба Фигаренко», оба скрипичных концерта. Атмосфера была поразительная. Я помню, как несколько лет подряд композитор-песенник Евгений Мартынов стремился вступить в Союз композиторов. Ужасно ему этого хотелось. Но довольно долго не получалось, по Уставу не положено — не было высшего музыкального образования. И вот наконец его, несмотря ни на что, приняли. Первым делом он поехал отдыхать в Сухуми (до этого он отдыхал то ли в Дагомысе, то ли на каком-то другом модном курорте). Пришел в столовую. Принесли ему обед. (Ну как кормили в наших Домах творчества, представить нетрудно. Плохо кормили. Макароны, каша, суп какой-нибудь простецкий. Для нас тогда это не имело значения. Мы на серфере накатаемся — все съедим. Или в «Нарту» съездим — был такой в Сухуми известный замечательный ресторан, в котором хачапури по-аджарски пекли, прямо из печи подавали.) Мартынов подозрительно заглядывает в тарелку.

— Как? Плисецкая, Щедрин и Таривердиев тоже это едят? — Мы сидели все за одним столом.

— Да, едят.

— Не может быть, — не поверил Женя и пошел проверять наши тарелки. Вскоре его как будто ветром сдуло. Больше он в Сухуми не появлялся. По-моему, даже до конца срока не дотянул.

Но для нас все решала атмосфера. Потрясающий персонал. И конечно, возможность работать.

Распорядок дня был расписан очень точно. С утра я вставал, спускался вниз — конечно, все уже давно позавтракали. Выпивал стакан чая, съедал кусок сыра и шел на пляж. Там уже разогревали катер. Потом мы обедали или чаще не обедали, а пили кофе на пляже — рядом с нашим пляжем была небольшая кофейня Коро, грека, который замечательно варил турецкий кофе. Или пили кофе в баре, у Гали. Ехали в город, вечером обязательно смотрели кино. И только в одиннадцать часов вечера я мог сесть работать: рядом с нами находилась турбаза, где играли танцы. Музыка звучала громко до одиннадцати. А уж тогда я поднимался из бара к себе в номер и садился работать.

Там я не просто писал. Какие-то контакты приводили к тем или иным творческим идеям. Например, я не думал писать скрипичный концерт, но как-то в Сухуми моей соседкой оказалась Светлана Безродная. У нее тогда не было оркестра, но был свой класс в ЦМШ. А знакомы мы были давно.

— Микаэл, написал бы ты концерт для скрипки, а мои ученики бы его сыграли.

Почему-то меня это заинтересовало, и за оставшийся месяц я написал свой первый концерт для скрипки с оркестром. Уже в Москве Света пригласила меня на свой классный вечер. Было сразу понятно, что никто из ее детей концерт не сыграет. Играли они для своего возраста хорошо, но почему-то все, как один, фальшивили. Но концерт был уже написан. А вскоре то ли в Каннах, то ли в Париже я встретил на каком-то ленче Ганса Сикорского, известного немецкого издателя.

— Микаэл, написали бы концерт для скрипки.

— Да вот только что закончил.

— Но он должен быть непременно двадцатидвухминутный.

— А он именно такой и есть.

И я подписал с Сикорским контракт, концерт исполняла немецкая скрипачка... Никогда не помню имен, особенно иностранных.

Так было и с органным концертом. Мы были в Сухуми с Родионом и его приятелемлевой Гинзбургом. Даже не с приятелем, а

была такая знаменитая в музыкальных кругах пара — Гинзбург и Платек. Всегда работали вместе, в том числе и над докладами Хренникова, а позже и Щедрина, когда тот стал первым секретарем Союза композиторов России. Так вот у Гинзбурга были контакты с одной семьей в Гаграх. А в этой семье была дочь. Людмила Галустян, органистка. Мы поехали на ее концерт в Пицунду. Помню, выходит красивая, юная, черноволосая девушка в белом платье. Красиво выходит. Устраивается за органом. Начинает играть. И, самое смешное, прекрасно играть! Ножная техника у нее была просто замечательная! После концерта, когда мы познакомились и ели в очень гостеприимном доме ее родителей целиком зажаренного поросенка, Люда попросила меня написать что-нибудь для нее. И я написал свой первый концерт для органа «Кассандра».

Правда, было еще одно обстоятельство, повлиявшее на написание именно этого концерта. Вскоре после Сухуми я был в Западном Берлине и познакомился там с Кристофом Ниссом, очень интересным художником и человеком. Он был связан с Обществом искупления вины немцев во Второй мировой войне. Меня поразило тогда, как всерьез он занимался общественной деятельностью. Что борьба за мир может быть не чем-то надуманным, не формальным, прикрытым потерявшими смысл лозунгами, а чем-то напрямую связанным с нравственной, моральной позицией. Кристоф всерьез посвятил себя, да и во многом свое творчество, этим проблемам. Тогда от него я узнал много интересного. Например, о том, что, если в ФРГ проходит конкурс в симфонический оркестр, при одинаковых профессиональных качествах немца и еврея выберут еврея, и это предусмотрено законодательством. И опять же связано с нравственными последствиями войны. Меня многое тогда поразило в общении с Ниссом. Понравилась и его картина, в частности его цикл под названием «Кассандра». Так я назвал и свой концерт. Позже, в Германии, мой концерт исполнялся неоднократно одновременно с выставкой Кристофа Нисса. А потом Кристоф написал цикл картин, услышав мою симфонию для органа «Чернобыль».

Органом я увлекался всегда. Но в основном это были импровизации. Было время, когда я даже хотел раздобыть небольшой орган

домой. Но ничего не получалось, пока в моей квартире не раздался звонок. Говорил какой-то очень пожилой человек:

— Микаэл Леонович, у меня есть фисгармония прошлого века. Я хочу вам ее подарить.

Я опешил, попытался договориться купить у него этот инструмент, тем более что я такой действительно давно искал.

— Нет-нет, я хочу вам его подарить. Я старый и больной человек. Мне недолго осталось. Мне хочется, чтобы этот инструмент был именно у вас, мне его передать некому.

Так у меня оказалась замечательная фисгармония. Все это происходило как бы случайно. Но в то же время и не случайно. Я был, наверное, внутренне готов это писать. Потом появился Гарри Гродберг, который первым исполнил «Кассандру», и этот концерт посвящен ему. Потом я написал Второй концерт («Полифоническая тетрадь»), потом симфонию для органа «Чернобыль», десять хоралов «Подражание старым мастерам», Третий концерт. Так я надолго увлекся органной музыкой. И перестал писать романсы. Впрочем, вообще вокальную музыку. Правда, у меня к этому времени было написано более ста романсов. Так же появился и концерт для альты. После случайной встречи с Юрием Башметом.

— Ужасно хочется сыграть что-нибудь романтическое. Почему бы вам не написать для меня концерт? — сказал он.

— Я напишу.

И написал Концерт в романтическом стиле для альты и струнного оркестра. Но это было позже, много позже. И уже не в Сухуми. Была со мной такая смешная история. В каком-то году я был на Каннском фестивале. Наш консул предложил мне остаться еще дней на десять.

— К сожалению, не могу, — ответил я. — У меня путевка в Сухуми.

Действительно, она у меня уже была, где-то с конца мая. Об этом все рассказывали, надрывая животы от смеха. Идиот! Вместо того чтобы остаться в Каннах, поехал в Сухуми! А для меня это было совершенно естественным. За десять дней Канны мне надоели.

В первый раз в Канны я попал на фестиваль МИДЭМа — это фестиваль грамзаписи, который проходит до кинофестиваля, где-

то в апреле. Я был членом делегации ВААПа, нас было трое — какая-то тетя из ВААПа и какой-то юрист, тоже из ВААПа.

Позже я попал в Канны один, уже на кинофестиваль, это была очень смешная поездка. Просят меня приехать в Союз композиторов. Я еду.

— Хочешь поехать на Каннский фестиваль?

— Конечно, — отвечаю с удивлением.

— Просили, чтобы ты приехал. Ну ладно, тогда платим за твою аккредитацию.

Наши творческие союзы имели какие-то квоты. Делегация Союза кино была большой, человек семь-восемь, жили они в другом месте, я их там и не видел. Положение у меня было вполне высокое. Там это ужасно важно, по какому статусу ехать. Приехать-то может каждый, можно даже получить какую-то аккредитацию, заплатив за нее. Там кинорынок, там конкурс. Допуски разные. Не то чтобы на банкеты — на рабочие просмотры не пускают, если у тебя несоответствующая аккредитация, то есть более низкого уровня. Мне, ничего не скажешь, купили аккредитацию высокую. Купили билет первого класса, круговой — Москва, Марсель, Ницца, Париж, Москва. Самолет не возвращается в Москву из Марселя, а летит по кругу. А в Канны нужно добираться именно из Марселя. Выдают деньги. Спрашиваю:

— Хватит или нет?

— Да, хватит! Только что Хренников ездил в Канны, такую же сумму получил.

Ну, думаю, раз уж Хренникову хватило...

И все же бросился, как герой на амбразуру, во Внешторгбанк, чтобы получить какие-то свои деньги и не нищенствовать. Но, как всегда, там могли выдать деньги, только когда был на руках зарубежный паспорт, а паспорт выдавали в последнюю секунду. Ну, грубо говоря, самолет вылетал в час ночи, а в половине шестого вечера привезли паспорт. Ну, конечно, свои деньги я не смог получить и поехал с суммой, которую выдал Союз.

Прилетаю в Марсель, до Канн — километров семьдесят. Встречающего почему-то нет, а встречать должен был консул. Позже выяснилось, что там кого-то из работников консульства поймали с

чертежами французской подводной лодки и был очередной дикий скандал. В консульстве просто забыли о моем приезде, им было не до того. Я бодро двинулся на стоянку такси. Но когда мне сказали, сколько стоит доехать до Канн, я понял: поеду на такси — в Каннах нужно будет ночевать на пляже. И отправился на электричку.

А там так: если ты не член жюри или если ты не приглашен оргкомитетом — это высший ранг приглашения, — за все платишь сам, даже если представляешь свою страну. Если ты приглашен оргкомитетом, то у тебя никаких проблем, тебе снимается номер, за все платится. Деньги мне как раз на гостиницу и выдали. Но не учли, что во время кинофестиваля резко поднимаются цены. На все. Вижу, кто приехал на фестиваль, подъезжают к «Карлтон-отелю». Я тоже иду туда. Номер действительно забронирован. Но за такую жуткую сумму, что я понимаю: не потяну. Беру свой чемодан, заворачиваю за «Карлтон», а за ним — ряд улочек, нахожу там какой-то задрипанный отельчик. Вестибюль размером с двухкомнатную квартиру. То ли бордель, то ли полубордель. За сходную цену там я и устраиваюсь. Но все равно на еду не хватает. В гостинице — только завтрак. Поэтому днем я гуляю, выпиваю чашку кофе, жду вечернего приема.

Через пару дней выхожу утром на набережную. Просмотр только в двенадцать, а времени около одиннадцати. И кого я вижу? Идет наш первый замминистра культуры, по-моему, по фамилии Шебанов, точно не помню, а вот звали его точно как Чапаева — Василий Иванович. Он тоже тащится к «Карлтон-отелю».

— Здрасьте, — подхожу к нему.

— Здрасьте, здрастьте, а я вот только что приехал, — отвечает еще ни о чем не подозревающий Василий Иванович.

— Вам сколько денег выдали?

Он удивленно называет сумму: ровно столько, сколько и мне.

— Тогда вам не сюда.

— Как не сюда? — продолжает удивляться первый зам.

— Узнаете цены, поймете, — отвечаю с видом старожилы. — Не валяйте дурака и пойдемте со мной.

И он селится в том же задрипанном отеле, что и я. Первый замминистра культуры СССР!

Консул, когда немного очухался от скандала со своим сотрудником, который, видимо, оказался разведчиком, и подводной лодкой, нас навел и предложил съездить в Монте-Карло. Я согласился, да и Василий Иванович не отказался прокатиться. В Монте-Карло консул спрашивает:

— Хотите посмотреть, как играют?

— Конечно, хочу, — ответил я и решил: тоже сыграю. Положил на это дело сто франков. Проиграю — проиграю, нет — нет. Деньги то нужны. Стыдоба полная, конечно. Представитель СССР — не слабо! — копейки считает. При входе в казино попросили паспорт, записали фамилии всех, кто вошел, — там такие правила. Народу еще немного: собираются ближе к полуночи. Поставил я свои сто франков на красное. И выиграл! Получилось двести. Поставил я еще раз на красное. Выиграл — получилось четыреста. И подумал: «Вот получу сейчас деньги и скажу: «А теперь, друзья, я приглашаю всех пойти и отпраздновать нашу удачу, всех угощаю», — даже слова приготовил. Как выиграю, так и скажу. Только третий раз на красное ставить не буду. Дважды вышло красное, ну не может оно выйти в третий раз». Поставил на черное. А вышло красное. И деньги все забрали. Все жутко смеялись. Я тоже.

— А теперь пошли, всех угощаю, — говорит консул.

Пужинали славно.

Когда фестиваль закончился, мы доехали до Ниццы, оттуда двинулись в Париж, где нам нужно провести одну ночь, потому что утром — наш рейс на Москву. Ну так самолет летает!

— У нас денег нет, — говорю я Василию Ивановичу.

— Не беспокойтесь, — успокаивает он, — посол мой знакомый. Поедем в наше посольство, там у нас вопрос денег закроется. И номер нормальный снимем, и поужинаем нормально.

На последние деньги взяли такси. Подъезжаем к посольству. А там черт знает что творится! Собралась огромная толпа и кидает помидоры в ворота посольства. Была какая-то очередная акция советского правительства, и люди так выражали свой протест.

— Вам сюда? — спрашивает таксист.

— Нет, нет, нет! Нам чуть дальше и за угол, — отвечаем.

Вышли.

– Не расстраивайтесь, Микаэл Леонович. Тут недалеко есть прелестный, очень дешевый отель. А из него уж и позвоним в посольство.

Ну куда там! Никто к нам так из посольства и не приехал. Им было не до нас.

Попадаем в такой же примерно, как в Каннах, маленький отель, с крошечным холлом. Я смотрю на цены.

– А сколько у вас денег? – спрашиваю Василия Иваныча.

– Столько-то, – отвечает.

– И у меня столько-то. На два номера точно не хватит.

– Как не хватит?

Смотрим цены – не хватает.

– Ну давайте возьмем один на двоих.

– Давайте, – сказал я, хотя в жизни ни разу не спал с чужим мужиком в одной комнате. Не приходилось.

– Нам один номер, – обращаюсь я к портье. И вижу его взгляд. Он определенно решил, что мы два педераста.

Подхватываем чемоданы, идем наверх. И оужас! В номере одна кровать! Довольно широкая, но с одним одеялом. Для семьи! Хочешь разнополой, хочешь однополой – никого не интересуется. Я прямо закачался. Теперь мне было ясно, почему портье так на нас посмотрел.

А там еще козетка такая стоит, метра полтора длиной. На такой, видимо, мадам Помпадур читала романы в ожидании приема, когда гости вот-вот должны были съехаться. Ноги должны быть на полу, локотком можно на некое подобие спинки облокотиться и сквозь лорнетик читать приятные книжки.

– Давайте сделаем так, – предлагаю я. – Вы ложитесь на кровать, а я на козетку.

– Нет, нет! Я лягу на козетку. – Великодушие душит Василия Иваныча.

А он гораздо старше меня, мне неловко. Хотя роста он маленького, и ему, конечно, проще на козетке разместиться. Да и для него она была мала.

– Давайте бросим жребий, – предлагаю я.

Кидаем монетку. Естественно, на козетке выпадает спать мне.

Василий Иванович тут же раздевается, хлоп — и в постель. А я пытаюсь устроиться на козетке. Нет, просто смешно: одеяло-то одно. Я без одеяла и так повернусь, и эдак. Не получается. А он там похрюкивает, посвистывает на кровати, спит сладко-сладко.

Вот что я сделаю, думаю. Пойду в ванную комнату, напущу теплой воды, отрегулирую так, чтобы сколько вливается, столько бы и выливалось. Пересплю ночь в теплой ванне.

Пошел. Ни хрена у меня не получилось! Абсолютно ничего! То она переливалась, и я дважды глотнул воды, то она недоливалась, и было холодно. А спать хочется безумно.

Тьфу, к черту все, хватит с меня этих номеров. Время уже два с хвостом. Еще терпеть четыре-пять часов. Нет сил!

А отельчик довольно близко от Плас Пигаль, соображаю я. У меня еще есть семь франков. Пойду в какую-нибудь порнушку, там кино показывают нон-стоп, до утра, кресла шикарные, большие, в них спать можно. Возьму круассанчик — вот и еда! Пересплю в кресле.

Начинаю одеваться. Вдруг Василий Иванович просыпается.

— Вы куда?

— Пройтись.

— Что вы, как можно!

— А что?

— Провокации могут быть.

— Какие провокации? О чем вы?

— А куда вы идете?

— Да я собираюсь в кино, поспать там в кресле.

— Ложитесь на кровать.

— Не лягу я на кровать! Все! Нечего! Спите спокойно.

— Я иду с вами, я вас одного не отпущу.

— Ну пошли.

Одевается. Приходим на Плас Пигаль...

— А ведь кинотеатры-то не работают. — Подозрительная мысль шелохнулась в голове Василия Ивановича.

— Да, работают только порно-кинотеатры. — И я объясняю ему, что там нон-стоп, что никого там не волнует, кто пришел, зачем. — Отдайте свои пять франков и что хотите, то и делайте.

— Как можно?! Нас увидят!

— Это вас увидят! А мне все равно. Я спать хочу.

Все-таки он за мной увязался. Сначала поохал, поахал:

— Какое безобразия, какой ужас! Боже мой, какой ужас! — А потом слышу опять: — Хр, хр, фыр, фыр, — заснул.

И я заснул.

В половине восьмого все сеансы закончились, и нас выставили. Но это же уже другое дело! Вернулись в отель, в четверть девятого за нами приехали и отвезли в аэропорт. Да, вот так мы ездили. Это именно тогда мне консул, когда мы были еще в Каннах, предложил остаться там на несколько дней. И я сказал:

— Ну нет! Дудки! У меня путевка в Сухуми.

У меня там будут деньги, свой номер, все свое, а здесь я больше не хочу. Да и что здесь? Без денег, без знакомых, фестиваль закончился. Что мне здесь делать? А в Сухуми меня все ждут. Там уже Родион. Там катер. И я уехал. На меня смотрели, как на идиота. Но это было счастливое время. Мне казалось, впереди меня ждет только радость...

* * *

Когда мне было лет шесть, меня отдали в детский сад. Я запомнил свой первый день в этом заведении. Мама привела меня, передала воспитательнице — ее звали Елена Сергеевна, — она привела меня в группу, представила детям и ушла. Ко мне подошли два мальчика, назвали себя, один из них сказал:

— У нас две команды, я главный в этой, а он — в другой. Мы всегда между собой деремся. Ты за кого?

Я помню, как мне это не понравилось. Мне стало обидно — почему я должен быть за кого-то? И я ответил:

— Я ни за кого. Я — за себя.

Тут же началась драка, я получил хорошую взбучку и от одного, и от другого. Как ни странно, с тех пор моя позиция не изменилась. Многие годы у нас была возможность выбирать только между двумя командами. В них есть различия, но в принципе это сводилось к двум позициям. Первая — вы жили в согласии с начальством (лю-





Мама. Этот портрет он особенно любит.



Балик – так нежно называла его мама. Потом это стало моей привелегией.



Кто-то сфотографировал его во дворе тбилисского дома.



С мамой на
отдыхе в
Кисловодске.



Первая встреча
с отцом после
его возвраще-
ния из тюрьмы.



Первый в жизни
фотоаппарат.



С лучшим
другом
Игорем
Агладзе.

Импровизировать
гораздо интерес-
нее, чем играть по
нотам.



Шляпа, купленная
на первый гонорар.



Студент, ученик
Арама Хачатуряна.





На прослушивании музыки к кинофильму "Разгром".
В студии заняты кто чем. Калик и Таривердиев одинаково
сосредоточенны.



Вот еще когда было положено начало коллекции трубок!

Мне кажется, он всегда похож
на Короля-Оленя.



На съемках фильма “До свиданья,
мальчики!” с Леонидом Афанасьевым
и Мишей Каликом. (Миша, как всегда,
в шляпе).



На встрече с
Мартиросом
Сарьяном
в Ереване.

С Беллой Ахмадулиной.



В кабинете Юрия Любимова. На стене есть автограф и Микаэла Таривердиева.



Андрей Вознесенский – Микаэл Таривердиев. Типичный ракурс непрерывающегося диалога.



Лариса Маслюк – одна из немногих, кто отстаивал музыку Микаэла Таривердиева на телевидении. Именно она сняла знаменитые “Сонеты Шекспира”.



Запись – это всегда азарт работы.



Где бы ни проходили
его концерты –
в Ленинграде или
в Донецке, прямо
после спуска в шахту,
публика чувствует –
его музыка – это
состояние души.





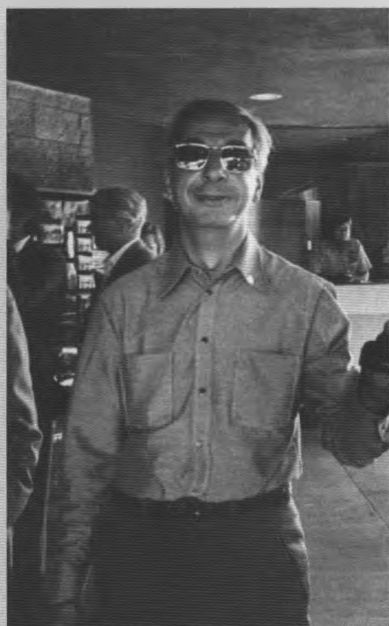
Разные концерты,
разные исполнители.
С Еленой Камбуровой и
Валентиной Толкуновой.



С Галиной Бесединой
и Сергеем Тараненко.

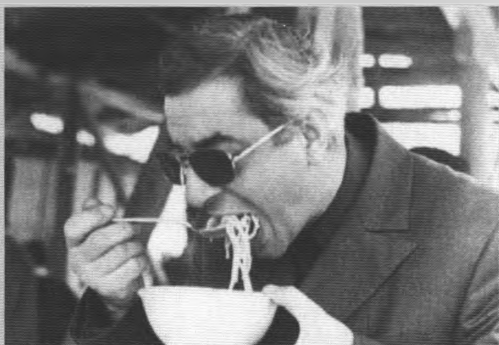


С трио
“Меридиан”.



Сувенирный “Оскар” гораздо интереснее, чем любая премия. Это то, с чем можно играть.

Поедание лапши – процесс тоже увлекательный.



На японской звукозаписывающей студии “Виктор” с Марком Фрадкиным и Андреем Петровым.

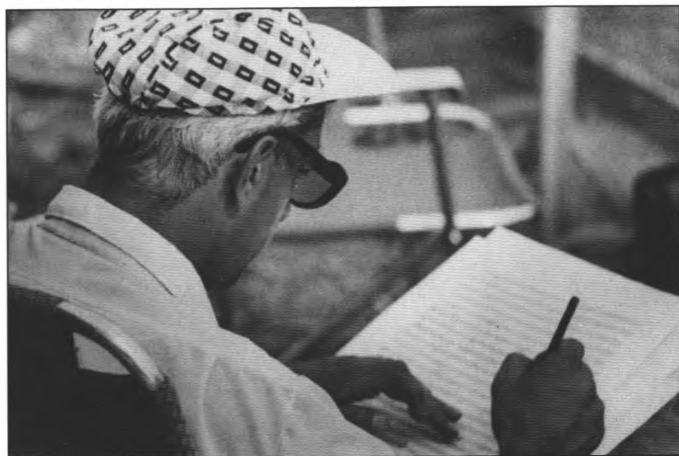


Встать на водные лыжи можно из любого положения.

Он считает, что лодка – одно из лучших изобретений человечества. Она имеет совершенную форму.

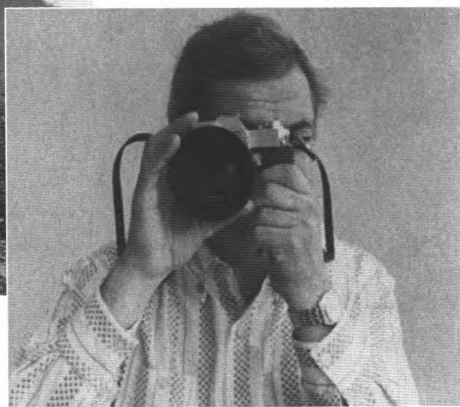


Какой удар! Партия в теннис в паре с Игорем Коваленским. Но теннис не стал его страстью.



Три любимых занятия,
три страсти. Музыка.
Виндсерфинг. Фото.

Майя Плисецкая –
такой увидел ее через
объектив фотоаппарата
Микаэл Таривердиев.



Его всегда интересуют
отражения. Игра звуков.
Игра света. Игра воображения.



бым — музыкальным и не музыкальным). Это удобно для карьеры, имело целый ряд преимуществ, но было не очень престижно.

Вторая позиция заключалась в том, что вы выступали в роли деятеля, апеллирующего к связям вне страны. Эта позиция хотя и имела ряд неудобств, связанных с осложнениями взаимоотношений с начальством, но почти всегда более престижна. Так случилось, что я не примкнул ни к одной, ни к другой группе. Я остался «вне команд». Это имело ряд двойных неудобств, но зато я всегда был волен в своих поступках. Независимость — то небольшое, чем я действительно дорожу. Только один короткий период, когда председатель Союза композиторов России Родион Щедрин пригласил меня в свою команду, я стал одним из секретарей Союза. Да и то довольно скоро я убедился, что в команде играть не умею, и подал в отставку.

А в секретарях Союза композиторов я оказался где-то в конце семидесятых — начале восьмидесятых. Родион баллотировался на председателя Союза и предложил мне войти в его команду.

— Микаэл, нам нужны чистые люди, с незамаванными руками. Вот оттого, что ты не ходишь в Союз, все там так и происходит, — уговаривал меня он. — Мы создаем новый секретариат в противовес хренниковскому.

Я дал согласие. Первое, что я предложил, оказавшись среди композиторов и увидев, сколько среди них нуждающихся, никому не нужных стариков (да и немудрено: как может быть, пусть даже в огромной стране, четыре тысячи композиторов!), создать кассу, некий общак, куда бы вносили по мере сил какие-нибудь суммы те люди, которые зарабатывают прилично. На меня посмотрели не то что как на дурака. Хуже — как на врага народа. У меня и так была репутация миллионера и человека странно-непонятого. А из-за этого своего предложения я стал восприниматься не только как «белая ворона», но и как человек опасный.

Еще начиная с шестьдесят четвертого года мы все почувствовали, как стремительно стали меняться приоритеты в сторону развлекательности, наступающей массовой культуры. С приходом Брежнева это было возведено в ранг государственной политики. Развлекаться любой ценой, пусть убого, но развлекаться — начинался пир

во время чумы. Бесконечные песенные конкурсы, дешевая эстрада. Я отнюдь не противник эстрады. Но сложилось так, что особенно в последние годы пытались повторить то, что делается за рубежом, перенести существующие в западной эстраде формы, отдельные элементы и даже стили на нашу почву. Я не утверждаю, что западная эстрада плоха: там есть разные явления – и хорошие, и плохие. Попытки же все время сделать как кто-то напоминают мне Эллочку-людоедку, которая постоянно должна соревноваться с дочерью миллионера Вандербильда. Только вместо меха шиншиллы она надевала крашеного кролика. Многие годы на Западе эстрада существовала в основном как мощная, развитая индустрия, требующая крупных денежных вложений. И конечно, тот, кто вкладывает в нее огромные деньги, выколачивает и немалые прибыли. Поэтому люди, работающие на эстрадную индустрию, придерживаются принципа: «Мы зарабатываем деньги, и все, что дает нам деньги, – все хорошо». Такая позиция имеет право на существование. Но это уже вне искусства. Это – субкультура, это – индустрия. И мне это никогда не было близко. Как и то, когда наши деятели, часто прикрываясь, а в последнее время даже и не прикрываясь, откровенно делают деньги на шоу-бизнесе. Тенденция последних десятилетий – завоевывание дешевой телевизионных экранов. В какой-то мере это и понятно: эстрада чрезвычайно удобна для показа на телевидении. Именно удобна. Поп-музыку вы можете включить или выключить в любой момент – в середине, в начале, в конце. И слова здесь не важны, и проблемы нет. Музыка серьезная же требует постоянной включенности, она имеет свое начало, развитие, конец. Все это требует усилий и времени для восприятия.

Вот как менялись критерии в самой эстраде. Например, когда конкурс в Сопоте был действительно престижным. Конечно, его вряд ли можно было даже тогда сравнить, скажем, с конкурсами эстрадной песни в Токио, или на Майорке, или в Сан-Ремо. И если у нас говорилось: лауреат такой-то премии на международном эстрадном конкурсе, то имелись в виду Сопот, Росток или какая-нибудь Зеленая Гора. Но ведь это полусамодетельные конкурсы, на которых можно петь хоть стоя на голове и не взять ни одной чистой ноты. Вот одна история, свидетелем которой я был.

Конкурс в Сопоте проходил в огромном зале Лесной оперы, на открытой площадке. Сцена, уходящая вверх белая лестница. На ней появляется конкурсант. Он спускается вниз, где сидит оркестр и стоит микрофон, начинает петь. Жюри вполне солидное. Пел какой-то певец, очень слабый. Потом появился какой-то ансамбль. Исполнители одеты вполне экстравагантно. Один — в медвежьей шкуре, другой — во фраке и цилиндре, третий — без затей, просто в трусах и майке, четвертый — в потертых джинсах. Внешне — все экзотично. Стали петь: ни одной живой ноты, все банально, фальшиво. Один из членов жюри хватается за голову:

— Это ужасно! Это кошмарно! А еще имеют наглость так одеваться! Я ставлю минус.

Я говорю:

— Я тоже.

Выходит еще один певец, за ним — еще один. Потом вдруг наверху появляется конкурсант, тоже одетый «по моде». Босой, в потертых джинсах, одна штанина оборвана до колена, на голове — соломенная шляпа, но без донышка, одни поля, и рваная рубашка. Члены жюри говорят:

— Ну вот, опять экстравагантность! Пусть только хоть одну фальшивую ноту споет — поставим минус, надоели эти фокусы, сколько можно!

Конкурсант спускается вниз, подходит к микрофону и... его кусает. Усиление — две тысячи ватт. Раздается такой грохот, как будто по уху дали. Все говорят:

— Что за странные певцы!

Вдруг из-за кулис выбегают люди, хватают конкурсанта и увлакивают его со сцены. И тут выясняется: никакой это не конкурсант, а городской сопотский сумасшедший, который случайно сбежал из дома умалишенных. Самое смешное, что жюри, которое все видело, совершенно спокойно отнеслось к его появлению на сцене. Мы даже не сумели отличить его от других участников. Это о чем-то ведь говорит.

Кстати, эти тенденции — к развлечению, к уходу от музыки в дешевые трюки — легко проследить по фестивалям советской му-

зыка, которые проводил Союз композиторов и которые я наблюдал, будучи несколько лет секретарем Союза.

Соотношение музыки серьезной и откровенно развлекательной, откровенно пошлой менялось стремительно. Все программы фестивалей советской музыки строились всегда по одному принципу. Менялось только соотношение. Сначала открытие в каком-нибудь городе, обмен торжественными речами между руководством города и кем-нибудь из секретарей Союза, панегирики в адрес друг друга. Затем первое отделение, в котором в исполнении местного симфонического оркестра звучало несколько произведений чаще всего секретарей Союза, обязательно с соблюдением интернационального ритуала (один композитор из Молдавии, один из Казахстана и т. д.). Естественно, качество музыки играло второстепенную роль, а иногда не играло никакой. Затем, во втором отделении — песни советских композиторов, которые ждала публика и ради которых она пришла и терпеливо высиживала первое отделение. После этого на другой день на все концертные площадки города и области выезжали эстрадные группы. На самой большой площадке города, чаще на стадионе, шли концерты поп-музыки. Параллельно с этим где-то в музыкальных школах, красных уголках заводов выступали группы композиторов с произведениями более серьезных жанров, вызывая у публики справедливое ощущение, что вся эта «скучища» — лишь дополнительный гарнир к тому важному и интересному, ради которого и происходит фестиваль. Где-то к началу восьмидесятых, уже на моих глазах, подобные фестивали дискредитировали себя окончательно. Но они давали возможность «подкормить» верноподданных членов Союза. Всегда эти фестивали проходили с помпой, торжественными речами и клятвами в верности советским идеалам и идеалам серьезного искусства. Были, конечно, и на этих фестивалях интересные концерты, но вред от самих фестивалей был настолько огромным — мне трудно представить что-нибудь еще, что в такой же степени дискредитировало бы само понятие «современная музыка». Я приложил много усилий, чтобы сломать этот стереотип, но ничего не добился, лишь нажил очередных врагов. Поэтому с гораздо большим удовольствием я ездил на свои гастроли.

Надя Лукашевич, Коля Сметанин и Володя Ситанов появились у меня где-то году в восьмидесятом. Они закончили в свое время какие-то технические вузы, а тогда учились в музыкальном училище. Еще в институте они стали выступать втроем. И стали называться трио «Меридиан». Они пришли ко мне, я сначала среагировал на их появление довольно кисло — опять какие-то начинающие эстрадники просят их прослушать. Но вдруг они спели «Попутную» Глинки. Совершенно очаровательно! Они хотели со мной работать, петь мои произведения. И я сказал им тогда:

— Пожалуйста. Я готов сделать с вами программу. Но вы должны будете приезжать ко мне каждую субботу и воскресенье (а жили они в Иваново). И программу эту мы будем делать месяцев восемь-девять, а то и год.

И они стали приезжать. Мы работали очень много. Они многому научились, прекрасно все схватывали. Ребята они очень одаренные. Коля еще и способный композитор. И вот где-то через год я их вывез на фестиваль советской песни, кажется в Сочи, где они получили первую премию. Они первыми исполнили вокальный цикл на стихи Андрея Вознесенского («Ностальгия по настоящему», «Над пашней сумерки нерезки», «Благодарю, что не умер вчера», «Запомни этот миг»), который мы сняли на телевидении, они записали музыку к фильмам «Медный ангел», «Предчувствие любви», «Ученик лекаря», мы записали большой диск — работа, которая мне дорога. Делали мы ее на «Мелодии» с классным звукорежиссером Рафиком Рагимовым. С ним мы работали не в первый раз. До этого записали диск с вокальными циклами на стихи Винокурова, Кирсанова, Ахмадулиной, Цветаевой, японских поэтов. Пела Нина Лебедева, я — за роялем.

А с «меридианами» мы много ездили по стране, где только не были. Помню, была одна забавная поездка. Снарядили поезд, и он ехал по БАМовской магистрали. Сначала туда, потом — обратно. Жили мы прямо в поезде. Когда из него выходили, нас продолжало качивать. Начальником поезда был Саша Пономарев. Выступали в каких-то таких медвежьих углах! Но встречи с людьми были замечательные! Доехали мы до самого края, до того места, где рельсы заканчиваются. Что интересно: слушатели великолепно восприни-

мали не только известные мои песни, но и вокальный цикл на стихи Вознесенского, которые исполнял «Меридиан», монооперу «Ожидание», ее пела Лена Комарова, а аккомпанировал ей Дима Дубинский — камерная певица и пианист из Ростова-на-Дону. Я, наверное, не видел более благодарных слушателей, чем люди, с которыми там встречался. А ведь условия жизни у них были жуткие. Зима, холод, времянки... Они мерзли, вкалывали по-черному, но были полны какой-то неумной духовной жажды.

Впрочем, «меридианы» имели успех и в Малом зале консерватории, где у меня был авторский концерт, а они пели отделение, и в Париже, где у меня были авторские концерты в университетских залах. Эти концерты проходили в рамках фестиваля, посвященного памяти Жака Бреля и Владимира Высоцкого. На него были приглашены исполнители, композиторы со всей Европы, которые работали в жанре, близком к французскому шансону. Фестиваль был одной из попыток французов защитить свою культуру от американизации. На какое-то время это удалось. Но, по моему, ненадолго. Тогда же в Париже мне предложили издать пластинку, но я не хотел связываться с советской властью и не дал согласия. Теперь жалею. Вообще, когда за рубежом наши ругали советскую власть, мне это никогда не нравилось. Почему-то это задевало мою гордость. Как правило, эти люди дома молчали. Да и те, что сегодня зовутся диссидентами, во мне большой симпатии не вызывали. Все это было мне чуждо. Советскую власть я тоже ругал. Не только дома, на кухне. Со своими слушателями я всегда говорил откровенно. Брежневская эпоха иллюзии развеяла окончательно. Менялись настроения, круг друзей все сужался. Чувство одиночества нарастало.

Не могу точно определить, когда изменились мои отношения с Ленией Афанасьевым. Он был старше меня лет на восемь. Когда мы с ним познакомились, я только недавно закончил институт, он — тоже. Но он — бывалый мужик, фронтовик, летчик. Ко мне поначалу относился покровительственно. У нас никогда не было глубокой дружбы. Но мы не раз вместе ездили на юг на машине, встречались

в Москве. В общем, давние приятели. Вместе с Афанасьевым мы были в жюри «Алло, мы ищем таланты» — была такая телевизионная передача. Я был председателем, он — просто членом жюри. Если мне не изменяет память, в жюри также были Геннадий Гладков, Юрий Саульский, Андрей Дементьев. Мы ездили по стране, отслушивали, отсматривали исполнителей, приглашали на телевизионный конкурс. Кстати, именно в этой программе впервые появилось немало довольно известных впоследствии исполнителей. Передачу показывали по телевидению. После первого же показа меня запомнили, стали узнавать на улице. Сколько раз ни показывали Афанасьева, его не запоминали. Он очень обижался. Когда я стал секретарем Союза, он стал все время надо мной подтрунивать, хотя сам много лет входил в разные правления.

— Ну, ты белая кость, а мы черная кость. — И так далее.

Я жутко злился. Афанасьев тоже злился — что его не зовут за границу. Много у него было претензий. Меня он просто доставал. И вот как-то вызывает меня Хренников и говорит:

— Микаэл, надо поехать в Мексику. Там будет наш фестиваль, его нужно подготовить, встретиться с министром культуры. С кем вы поедете?

— С Афанасьевым, — не задумываясь, отвечаю я.

— Да он же пьет.

— Ничего подобного. Бросил.

— Ну хорошо. Мы его проверим. Вот сейчас будет фестиваль в Ташкенте. Пусть сначала съездит туда. А там посмотрим.

Ташкент так Ташкент. Летим туда. А в Ташкенте меня уговаривают поехать в Бухару, тамошний первый секретарь просит приехать именно меня. Я соглашаюсь — думаю, увезу Афанасьева от греха и от множества глаз подальше.

Выделяют нам персональный самолет, Як-40. Вылетаем рано утром. Приземляемся в аэропорту Бухары, я выглядываю в иллюминатор и вижу...

На полете выстроились пионеры в красных галстуках с цветами и хор местных женщин в панбархатных платьях. А к трапу тянется красная ковровая дорожка.

— Афанасьев, к выходу! Будешь речь держать.

— Как что, так я, — обиженно отвечает Афанасьев, но речь держит.

Из аэропорта нас на «Чайке» (единственной в городе) везут к памятнику Ленину — венки возлагать. Мы с Афанасьевым возлагаем, ленточки расправляем. Потом нас везут к могиле Неизвестного солдата. Там та же самая церемония.

— Друзья, а теперь в загородную резиденцию на товарищеский завтрак.

Приезжаем, входим в банкетный зал, а там стол... Ну, без преувеличения, намазан густым слоем черной икры, а в икре бутылки, бутылки, бутылки — коньяк расставлен.

— Мы утром не пьем, тем более сегодня у нас концерт, — тут же пытаюсь предварить события.

— Ты за себя говори, — встречает Афанасьев. — Коньяку, пожалуйста.

Напился он прямо с утра. Вечером концерт в оперном театре. Все местное начальство, тьма народу, зал битком набит.

— Афанасьев, кто в первом, кто во втором отделении? — спрашиваю.

— Ну из-за тебя же мы здесь, тебя же ждут, ты у нас белая кость. Так уж и выступай во втором отделении.

Выходит Афанасьев на сцену в первом отделении. Долго рассказывает о своей судьбе:

— Мы фронтовики, мы защищали Родину, кровь проливали. Я летчик. Если бы меня не сбили (а его правда сбили, и он чудом спасся), я бы и не стал композитором. Это так уж получилось, а вообще мы, фронтовики... — еле-еле языком ворочает. — А теперь, — продолжает Афанасьев, — певица Нина Иванова (точно фамилию, конечно, не помню) сплет вам песню «Гляжу в озера синие».

Выходит певица, Афанасьев садится за рояль. Аккомпанирует, по тональностям ползает как хочет. Певица пытается не отставать от него, но жутко нервничает. Номер заканчивается, аплодисменты, певица уходит со сцены. Афанасьев цепляется за микрофон, как будто держится за него.

— Мы фронтовики, мы летчики, — повторяет примерно в тех же выражениях свой предыдущий скетч. — А теперь певица Нина Иванова сплет вам песню «Гляжу в озера синие».

— Пели, пели! — кричат ему из-за кулис.

Но он требует:

— Певицу попрошу на сцену.

— Что делать? — спрашивает Нина Иванова.

— Выходи и пой, как ни в чем не бывало, — говорю я ей.

Афанасьев садится к роялю, аккомпанирует, Нина Иванова поет «Гляжу в озера синие». Аплодисменты, певица уходит за кулисы, Афанасьев к микрофону.

— Мы, фронтовики, не то что тут некоторые... А сейчас певица Нина Иванова споет вам мою песню «Гляжу в озера синие». Нина Иванова, попрошу!

— Не пойду, — говорит Нина Иванова и уходит.

— Не хочет? Тогда я сам спою, — говорит Афанасьев, садится за рояль и, гуляя по тональностям, поет «Гляжу в озера синие».

В общем, кое-как мы этот концерт пережили. Первого секретаря, моего поклонника, как позже выяснилось, жулика, расстреляли по узбекскому делу. А мы с Афанасьевым летим в Мексику.

Документы, как водится, нужно было получать прямо перед вылетом. Лететь нам в ночь, пришел я в Союз за билетами и паспортами часов в шесть. Афанасьева нет. Мне его документы не дают. Жду его, жду, часов в девять появился. В самолете, как положено, выпил, двадцать два часа так, по-моему, и проспал. Прилетаем в Мехико. Отель — роскошный, переночевали — утром встречаемся за завтраком. А в час — ленч у посла. Афанасьев требует, чтобы я ему водку на завтрак заказал.

— Я не могу — ты же у нас белая кость, можешь мне по-английски заказать?

— Леня, нас в час посол ждет. Нельзя. Да и вообще здесь на завтрак водку не принято.

— Закажи! — уперся Афанасьев.

Конечно, ничего я ему заказывать не стал, но он сам — войну вспомнил — заказал шнапс. А ему уже тогда одной рюмки было достаточно.

Выходим в вестибюль. Вестибюль настолько большой, что там выставка старинных автомобилей расположилась. При выходе — стеклянные двери с фотоэлементом, самораздвигающиеся. А перед ними — картонная девушка с призывом: «Летайте самолетами

«Эйрмексика»» (или какая там компания, не помню). Вчера он ее видел, но как-то не прореагировал. А тут кидается:

— Посмотри, какая девочка!

И останавливается перед стеклянными дверьми. Потом неуверенно делает шаг вперед, двери раздвигаются, потом он делает шаг назад и тут же вперед. Фотоэлемент не успевает среагировать, и дверь хлопает его по носу. Что тут началось! Лицо в крови, а прямо перед ступеньками отеля уже машина посла стоит. Кое-как мы его обтерли, но так и поехали наносить визит с разбитым носом.

Но поездка прошла все-таки хорошо. Все, о чем нужно было договориться, с кем встретиться, — все сделали. Наступает день отъезда. Посол приехал в аэропорт нас проводить. Привозит с собой два свертка. Это вам в подарок от Нины Ивановны (не помню, как звали жену посла, может быть, и не Нина Ивановна). Здесь текила и сангрита, как раз то, что вам понравилось.

Я засовываю сверток в чемодан. Тут выясняется, что вылет задерживают. Посол предлагает пойти посидеть в баре. Мы отправляемся и видим, грузчики толкают огромную телегу, нагруженную чем-то тяжелым. А рядом с ними идут Надя Павлова и Вячеслав Гордеев. Надя несет в руках клетку с попугаем. Посол приглашает их присоединиться и посидеть с нами в баре, они соглашаются, вещи уезжают и их, видимо, грузят в самолет. Мы очень мило сидим, не замечая за разговором, как пролетает время. По ходу выясняем, что грузчики везли купленные Павловой и Гордеевым ониксовые унитазы, биде и что-то еще ониксовое для ванны. «Ну, думаю, живут же люди!..» Но вот все-таки мы вылетаем. У Павловой попугай тут же выскакивает из клетки, его ловят по всему самолету. Наконец приземляемся в Москве. Получаю свой чемодан, иду к стойке такси. Тут меня останавливает какой-то человек:

— Товарищ, товарищ, у вас из чемодана капает.

Смотрю, и правда, за мной тянется струйка какой-то непонятного цвета жидкости. Приезжаю домой. Открываю чемодан. В нос бьет сильный приятный и очень резкий запах. Кофе, что-то еще терпкое. А все, что внутри, залито смесью текилы, сангриты (которая ярко-красного цвета), яичного ликера (ярко-желтого цвета), растворимого кофе и массы мелких бутылочных осколков. Вот та-

кая яркая тропическая смесь. И тут я понимаю: ониксовый унитаз поставили прямо на мой чемодан! Ругаясь страшно, я выбрасываю чемодан со всем содержимым на помойку, потому что спасти уже ничего нельзя — слишком уж тяжелый этот полудрагоценный унитаз оказался, — и звоню Афанасьеву. Выпить-то хочется.

— Афанасьев, — рассказываю историю с унитазом, — дай какую-нибудь бутылку. Какую не жалко.

— А мы все выпили, — врет Афанасьев, не моргнув глазом. Даже он не мог за такое короткое время выпить такое количество бутылок. Больше посылать за границу Афанасьева я не советовал.

В 82-м году, вскоре после того, как я написал свой первый скрипичный концерт, меня пригласили поехать на Филиппины, на фестиваль, где этот концерт должна была исполнять скрипачка Кармен-сита Гонсалес. Прежде чем ехать на этот фестиваль, я решил «обкатать» концерт в Сочи, благо представилась такая возможность. Исполнял концерт Григорий Жислин, дирижировал оркестром Арнольд Кац, главный дирижер Новосибирского симфонического оркестра. Концерт прошел замечательно. Под крики «ура» и «браво!» мы отправились в ресторан — я пригласил музыкантов отметить премьеру. Сидим в каком-то из ресторанов гостиницы «Жемчужина». Подходит к нам официант и обращается ко мне:

— Микаэл Леонович, а вы знаете, что вам орден дали?

— Как орден? За что? За скрипичный концерт? Уже? — удивляюсь я.

— Да только что вас показали в программе «Время».

Я не поверил. Еще и потому, что за год до этого Родион пытался, к моему пятидесятилетию, как я теперь понимаю, выдвинуть меня на орден. Заставил какие-то бумаги заполнять. Их вернули из ЦК, сказали, что мне такой высокий орден не положен. Родион не унимался, стал уговаривать меня заполнить другие бумаги, на другой орден. Я его просто послал.

— Не хочу и не буду. Не нужен мне никакой орден.

И вообще, я не понимал, зачем сам человек должен заполнять какие-то бумаги. Если хотите наградить орденом, награждайте.

К чему эти анкеты? Или как заявление на работу у нас пишут: «Прошу принять меня на работу...» Мне рассказывали, что в свое время Святослава Рихтера хотели пригласить вести класс в консерватории. Он дал согласие. Тогда его попросили написать заявление о приеме на работу: «Я, такой-то, прошу...» и так далее. Рихтер удивился:

– Но я ни о чем не прошу.

– Но так у нас положено.

Рихтер возмущился и заявление не написал. И преподавать в консерватории не стал. Не знаю, правда ли это, но очень похоже на правду. Кстати, никогда не писал подобного заявления. И анкету не стал заполнять. Поэтому и не поверил в то, что орден дали. Тем более что в ЦК, в отделе культуры, меня страшно не любили. Были такие люди – Шауро, по кличке «великий немой», Туманова, Курпеков.

Но официант настолько достоверно рассказывал, что утром я решил посмотреть повтор программы «Время» — тогда ее повторяли в восемь утра. Смотрю, и правда — моя физиономия, а рядом — орден Трудового Красного Знамени, как раз тот, которого, как мне сказали, я не достоин. А дело-то было, оказывается, вот в чем.

Дело-то было в том, что Леонид Ильич Брежнев любил смотреть кино. Особенно любил детективы. «Семнадцать мгновений весны» он видел много раз. Сериал ему специально привозили на дачу.

Незадолго до смерти Брежнев захотел посмотреть этот фильм еще раз. Фильм привезли. И он смотрел все серии подряд. Мне об этой истории рассказывал Роберт Рождественский, которому, в свою очередь, рассказал помощник Брежнева. Так вот, после просмотра Леонид Ильич заплакал и сказал:

– Какая прекрасная музыка! Какой огромный труд композитора! Швейки записали: «Орден Трудового Красного Знамени».

– А радистка Кэт? С ребенком на руках передает по радиации данные о немцах! Почет нашим матерям и разведчицам!

Швейки строчат: «Екатерине Градовой — орден «Знак Почета»».

– А Штирлиц? Да он просто герой!

Швейки пишут: «Вячеславу Тихонову — звание Героя».

Так Брежнев прошелся по всей творческой группе, работавшей над фильмом. Правда, он забыл упомянуть автора сценария Юлиана Семенова, поэтому ему ордена не досталось. Видимо, Брежнев полагал, что актеры произносят текст, который придумали сами. Он забыл упомянуть и главного оператора Петю Катаева, который несколько лет не вылезал из съемок этой картины. Видимо, Леонид Ильич думал, что изображение на пленке появляется само собой, а помощники не посмели ему об этом напомнить. Так и не попали сценарист и оператор в списки награжденных.

Но самое смешное началось потом. Брежнев стал названивать всем, кого наградил. Он позвонил Лиозновой, но ее не было в Москве, и телефон не отвечал. Он позвонил мне, а я как раз в Сочи, с премьерой концерта. Короче говоря, из всей группы он дозвонился только Кате Градовой. Причем звонил сам, без помощников.

— Это говорит Брежнев, — представился он своим старческим, хорошо узнаваемым и пародируемым голосом.

— Да пошел ты к черту! — Градова не поверила и решила, что ее кто-то разыгрывает.

Леонид Ильич набрал номер еще раз.

— Это правда Брежнев говорит, — стал повторять он.

Но Катя опять не поверила и во второй раз послала его. Чуть ли не матом.

Леонид Ильич ужасно разобиделся. Его помощник позвонил в Госкино, Ермашу, голос которого Градова знала наверняка, он тут же ей перезвонил:

— Дура, не бросай трубку, это на самом деле Брежнев!

Но Брежнев больше не перезвонил.

Вот так я получил свой орден. Мне жаль, что орден, которым я бы хотел гордиться, я получил не за свою безупречную жизнь в искусстве, не за мои оперы, не за мою камерную музыку, не за музыку к кино, которую я люблю, и даже не за успех фильма «Семнадцать мгновений весны», что было бы тоже приятно. А за минутный каприз человека, которого я никогда не уважал. И почти через десять лет после премьеры. В конце концов я нашел хорошее применение орденам и лауреатским значкам. Когда моя жена Вера разбила елочные игрушки (елочка у нас небольшая, серебряная, жи-

вые елки мне всегда жалко), а Новый год вот-вот должен был наступить, я решил, что лучших елочных украшений, чем ордена и лауреатские значки, просто нет. И мы много лет подряд вешали их на елку. С гирляндой из лампочек они очень неплохо смотрелись. Пока мы их куда-то не засунули и не потеряли, кажется, окончательно. А может быть, они когда-нибудь и найдутся...

Вскоре я улетел на Филиппины. Перед отъездом Мира много раз мне говорила:

— У вас пересадка в Сингапуре. Тебе дали денег на гостиницу?

— Мне дали чек.

— Но ты можешь поменять его на деньги только в банке в Маниле.

— Да я уже спрашивал, гостиница на два дня в Сингапуре входит в стоимость билета.

— Вот тебе телефон апээнговца на всякий случай, — как всегда, всучила мне свои связи Мира.

Мы приземлились в Сингапуре вечером. Там у нас была вынужденная пересадка на самолет какой-то другой авиакомпании — наши самолеты летали только до Сингапура. Встречает нас консул (а я ездил с Владиславом Казениным), довозит до отеля.

— Ну, думаю, курица Мира! Вечно она перестраховывается.

Входим в вестибюль гостиницы, консул о чем-то разговаривает со служителем. И обращается ко мне:

— Микаэл Леонович, отель готов, давайте деньги.

И тут я понимаю, что Мира была права. Никакой отель не оплачен, на отель в Сингапуре мне должны были действительно выдать отдельную сумму, с чеком в Сингапуре делать нечего, в кармане у меня пять долларов.

Консул, сообразив, в чем дело, тихо исчезает. Я стою, не зная, что делать. И тут из тени появляется какой-то человек.

— Микаэл Леонович, я — завкорпунктом АПН. Я получил телеграмму. Поедьте ко мне.

Так два дня мы у него и прожили.

Летим в Манилу. Там нас встречают посол и министр культуры Филиппин. Еще бы — приехали по личному приглашению Имельды Маркос, тогдашней супруги президента. Филиппинцы тут же, видимо, зная наши порядки, вручают мне огромную сумму денег на

мелкие расходы — две тысячи долларов. И тут же, без паузы, ко мне подлетает посол:

— Прошу вас деньги передать в посольство.

— Почему?

— Так у нас положено. Вам положено только по тридцать семь долларов в сутки. Это самые высокие в Союзе суточные. А потом, нам даже приемы не на что проводить.

Я теряюсь от таких вещей. И вместо того чтобы послать его, как Катя Градова послала Брежнева, правда, не зная, что это Брежнев, я отдаю ему деньги.

Потом я понял, почему нам выдали по такой сумме. Селят нас в роскошный отель, где чашка кофе стоит, ну положим, долларов десять — пятнадцать, где швейцару неудобно дать на чай доллар, и так далее... Но живем мы там замечательно. Пиво покупаем за углом, в магазинчике. В отеле нам уже не по карману, ездим за пивом на машине в сопровождении мотоциклиста. Я готовлюсь к концерту, репетирую с оркестром, прохожу партию с Карменситой Гонсалес. Скрипачка замечательная.

Карменсита закончила школу искусств, которая находится под Манилой. Основала эту школу Имельда Маркос. Туда привозили самых одаренных детей со всех Филиппин — ездили эксперты по стране и их выискивали. Дети там на полном государственном обеспечении, учатся двенадцать лет. Учат их музыке, хореографии, изобразительному искусству — у кого какие способности. Когда они заканчивают школу, они могут сами выбрать место, где им дальше учиться — в Париже или в Маниле. Их очень немного, и государство опять же за свой счет посылает их учиться по всему миру. Более того. Если они захотят остаться работать где-то в другой стране, они и это могут сделать. Но по первому же зову они должны приезжать на Филиппины и выступать у себя на родине. Мы были в этой школе и были просто сражены условиями, системой образования. Так вот Карменсита как раз закончила эту знаменитую школу. Тогда она жила в ФРГ и приехала в Манилу для того, чтобы сыграть мой концерт.

На меня многое тогда на Филиппинах произвело большое впечатление. Например, сам концерт прошел в роскошном концерт-

ном зале. Все было прекрасно. После концерта министр культуры сообщил мне, что в воскресенье, в шесть часов вечера, концерт будет повторен в Национальном парке на открытой эстраде. Это будет бесплатный концерт для народа. Я подумал, что предстоит эдакое полуполитическое культурное мероприятие. Представьте себе: Манила, температура градусов под сорок жары, концерт — в шесть часов вечера. Практически днем. Да там не будет никого! — я в этом был уверен.

Поехал на концерт. Огромный парк, как наш парк Горького. Огромный театр на пять тысяч человек под открытым небом. Раковина. Прекрасная акустика. К моему изумлению, полный зал. Кроме того, народ окружил парк. Весь концерт транслировался по программам местного телевидения. Я был польщен, полагая, что это мне оказали такую честь. Ничего подобного! Оказывается, в Маниле каждое воскресенье, в шесть часов вечера, самый престижный концерт недели (симфонический, камерный или какой-нибудь другой) повторяется бесплатно теми же артистами, в том числе и иностранными, и, кроме того, транслируется на все Филиппины. Вот так они популяризируют музыку, приучая к симфоническим концертам. Раньше на этих концертах было мало народу, теперь же просто негде яблоку упасть. Это стало считаться хорошим тоном.

Интересно и другое. По телевидению передается только симфоническая, камерная, вокальная и инструментальная музыка, фольклор. А если вы желаете послушать поп, рок или какую-нибудь подобную музыку, то выйдите на улицу, в дансинг, в кафе — здесь эта музыка звучит на все лады. Любая и в любом количестве. Так было тогда, при Маркосах. Как сейчас — не знаю. Вообще, бывшая манекенщица и бывшая королева красоты и теперь уже бывшая президентша Имельда Маркос мне очень понравилась. Отнюдь не только потому, что нас замечательно принимали, а потому, что все то, о чем я рассказал, действительно произвело на меня впечатление. Да и женщина она обаятельная. Кстати, школу искусств, как мне рассказали, ей подарил на день рождения ее муж, президент, или, как теперь считается, диктатор Филиппин. А она ему подарила какой-то грандиозный мост в Маниле. Хорошие подарки, ничего не скажешь. Мне кажется, такие маленькие слабости Имельды Мар-

кос, как коллекция из двух тысяч туфель, которой ее попрекают, на этом фоне можно было бы и простить.

Да и вообще, жизнь на Филиппинах показалась нам спокойной, размеренной и вполне счастливой. И американцы — кому они мешали? Помню, нас куда-то повезли и нам нужно было проехать через американскую военную базу. Нас спокойно пропустили, никто не подозревал нас в шпионаже. Да и филиппинцам это, по моему, не только не мешало, но и помогало решать какие-то свои проблемы.

— Какие у вас проблемы? — все время спрашивали у меня наши сопровождающие.

— Только одна, — отвечал я.

Они очень пугались, но тут же расплывались в улыбках, когда я уточнял:

— Хочу прокатиться на виндсерфере.

Действительно обидно — океан рядом, а купаемся, пусть в замечательном, но бассейне.

Несколько раз меня как бы не услышали. Я не понимал, в чем дело. Но в какой-то момент я им надоел со своим виндсерфингом. Привезли меня на пляж — вот вам ваш виндсерфинг. Я с наслаждением встал на доску. Чувствую, что-то не то. Не могу повернуть обратно. Несет меня ну просто в открытый океан. Я бросил парус, чтобы не унесло совсем. И стал грести руками, используя доску, как лодку. Оказывается, у этого берега какое-то особое сочетание океанского течения, ветра и волны, и кататься на виндсерфере можно только не отходя далеко от берега. Но все же удовольствие я получил. Хотя и измучился, пока добрался до пляжа.

Смерть Брежнева застала меня в Индии. Помню, как сейчас, именно в этот день мы с Юрием Рытхэу и Мирой, по воле которой, собственно говоря, я там и оказался с довольно непонятной для меня миссией — вручением премий Неру (а Мира, помимо того, что моя сестра, еще и индолог, и в Индии ее знают не только на уровне министров и премьер-министров, ее, по моему, каждая подзаборная собака помнит от одного ее приезда туда до следующего),

ездили в Тадж-Махал. Именно там нас и застала эта весть. В день похорон мы собрались на Баракамбе, в АПН. Сидим смотрим трансляцию из Москвы. Вдруг — жуткий стук — бумс-с-с-с! — гроб уронили. Все сначала вздрогнули, а когда поняли, в чем дело, начали смеяться. Вроде неудобно, но и сдержаться не можем. Не могу сказать, что у нас появились какие-то надежды. Конечно, понимали, что-то начнется. Но это что-то надежд не внушало. Назначили Андропова — человека из КГБ. Потом — Черненко. Эти смены власти я помню, скорее, по тому, что происходило в Союзе композиторов.

Прошел съезд Союза композиторов РСФСР. Баллотировался на первого секретаря вновь Родион Щедрин. Это происходило еще при жизни Черненко. Заорганизованность этого мероприятия достигла своего апогея. Все было predetermined заранее. Никто ничего не ждал. Съезд работал по принципу секций. Причем секции работали в один и тот же день. Поэтому делегаты разбрелись каждый по своей секции, а что там происходит на других, понятия не имели. Я вел секцию по опере в Московском камерном театре, вытащил туда телевидение для того, чтобы хоть как-то привлечь внимание к современной опере. На следующий день Слава Казенин, тогдашний зам Щедрина, без всякой дискуссии подвел итоги работы Союза, секций и всей музыкальной культуры, избрали Щедрина, кандидатура которого уже давно была утверждена ЦК, и все пошли на банкет. Никогда не ходил на такие банкеты, терпеть их не могу. Да, был избран по списку секретариат, в котором я тоже оказался. Меня, кстати, никто даже не спросил, хочу я этого или нет.

За съездом Союза композиторов России должен был последовать съезд СССР, но вот казус — за день до его открытия, когда все делегаты уже съехались в Москву, умер Черненко. Все концертные программы были отменены. (Кстати, никогда моих произведений в этих программах не было.) Делегатов отправили по домам: руководству нужно было «прощупать» курс нового правительства и переписать основной доклад, который должен был читать Хренников, заменить слова восторга в адрес Черненко на какие-нибудь другие. Но самое главное, почему тянули с открытием съезда, — еще не было цитат генсека, которые можно было бы вставить вме-

сто цитат умершего Черненко, как это прежде водилось. Съезд, как говорили в Союзе, был не подготовлен. Кроме того, ходили слухи, что Горбачев пришел к власти через определенное сопротивление партийной верхушки, была не ясна новая расстановка сил. Хренников, который вообще рисковать не любит, решил «немножко» подождать. Это вылилось в год. Когда все стало более-менее ясно. Съезд прошел по старинке, кроме разве что выступления Родиона Щедрина, в котором он, помню, употребил такое сравнение: «Раньше было — революция и Моцарт, а сейчас что — революция и Леонтьев?» Выбрали опять же Хренникова. Мне все это стало так надоедать. Я действительно что-то пытался сделать и в Союзе, в его внутренней структуре, пытался на что-то повлиять и вокруг — на телевидении, на радио, в политике «Мелодии». Кому-то пытался помочь — с квартирой, телефоном, больницей, да Бог его знает с чем еще. Я понял, что мое стремление что-то сделать раздражает всех вокруг, это никому из руководства Союза не нужно, в том числе и Родиону. Что, наконец, страдает моя независимость — то небольшое, чем я действительно дорожу. И я подал письмо об отставке. Я привез это письмо в Союз композиторов в марте 1987 года, положил его на стол Родиону Щедрину, который, как чаще всего в последнее время бывало, отсутствовал, и фактически балом правил Владислав Казенин. Больше я никогда не переступал порог этого заведения. Правда, этому предшествовали и другие события в моей жизни.

В Чернобыле мы оказались с Верой в сентябре 1986 года. Тогда разным творческим союзам предложили принять участие в концерте для тех, кто работал на станции, выступить перед ними, встретиться и поговорить с разными людьми, которые тогда работали на этой ужасной «стройке». Никто не хотел ехать. Согласились только Эля Быстрицкая, Николай Крючков и я. Мы приехали в Киев, где провели встречу сначала в киевском Доме учителя. На следующий день выехали в зеленую зону, где жили и отдыхали после работы те, кого у нас называют сегодня каким-то странным словом «ликвидаторы».

Мы дали концерт. Нас накормили солдатским обедом — все было как по-военному. Потом я сказал какому-то генералу:

— Что же вы меня обманули?

— Почему обманули? — удивился он.

— Обещали показать станцию, саркофаг. — Саркофаг тогда еще не был достроен.

— Вы правда хотите?

— Да, мне это интересно.

— Ну что ж, поехали. Только наденьте маски. А одежду, когда вернетесь в Киев, выкиньте. Обязательно выкиньте, — подчеркнул генерал.

С Верой мы сели в «газик» и поехали по направлению к станции.

Была ранняя осень. Украинское бабье лето. Деревья покрыты золотом и багрянцем. Солнце еще высвечивало верхушки. Чисто выбеленные хаты, огромные неубранные тыквы в огородах возле аккуратных деревенских домиков. Где-то раскрыты окна, как будто в этих домах все еще кто-то живет. Занавеску треплет ветер. Детские игрушки в палисадниках. И тишина. Какая-то ненормальная тишина. Я не могу сначала понять, почему она такая. Потом понимаю: птицы молчат. Их просто нет. Совершенно пустое, молчаливое небо. Обочины, покрытые пластиком. Надписи: «Внимание: радиоактивность!» Навстречу нам мчатся бронетранспортеры с людьми в защитных масках. Все это напоминало поразительное предвидение Андрея Тарковского в фильме «Сталкер». Но это был уже не фильм. Это была жизнь.

Небо темнеет, на фоне сгущающихся сумерек проступает силуэт разрушенного реактора, почти скрытый возведенными стенами саркофага. Странно, но ощущения опасности нет. Мы несколько раз по дороге, в Припяти и в самом Чернобыле, выходим из машины. И только на обратном пути появляется нечто странное, говорящее о том, что опасность все-таки есть. Просто ее не видишь. Она растворилась в теплом вечернем воздухе. Нас, как и всех, останавливают на контрольно-пропускном пункте, проверяют степень зараженности. Датчики зашкаливают и звенят. Машину моют каким-то раствором. Едем дальше. Такие пункты встречаются нам по пути несколько раз.

Там мы видели удивительных людей. Каюсь, я не помню их имен. Они рассказывали о своей работе, которая складывается для многих буквально по десяткам секунд рабочей смены в Зоне, о той жизни, которой живет городок «ликвидаторов», о своем будущем.

Мы улетаем в Москву из Борисполя, аэропорта под Киевом. Он напоминает вокзал военных времен. Много людей в форме, люди, сидящие на тюках. Как будто где-то рядом идут военные действия. Ощущение эвакуации.

Впечатление, которое я вынес из этой поездки, было оглушительным. Поначалу я даже не предполагал, что оно окажется таким сильным. Как будто я сам стал частицей этой Зоны. Как будто подвергся какому-то облучению. Не тому, хотя и тому тоже, несоизмеримо меньшему, через которое прошли сотни тысяч людей, ежедневно ходивших на смены в Зоне, а какому-то еще. В моей жизни появилась новая точка отсчета. Не знаю почему, но то, что произошло в Чернобыле, связалось во мне с тем, что произошло с американским космическим кораблем «Челленджер». Может быть, потому, что мы впервые смотрели эти кадры из Америки по прямому эфиру. И впечатление от гибели «Челленджера», которая произошла на глазах миллионов людей во всем мире, было усилено миллионами соединившихся в этот момент эмоций. И мы своими внутренними «приемниками» улавливали чувства друг друга. В моей жизни появилось — оно то накатывает, то отступает, но присутствует во мне всегда — ощущение, что время конца света наступило. Апокалипсис сегодня. Вы ждете огненный дождь, который прольется на землю? Вот он. Он уже идет.

XX век — страшный век. Правильно сказала Цветаева в одном из своих стихотворений — «грозный век». Это Первая мировая война, когда впервые весь мир воевал против всего мира, включая Австралию. Это появление фашистских партий — в Германии, Италии, Испании. Это Вторая мировая война. Впервые в истории человечества появились средства массового уничтожения. Во время Первой мировой войны был применен газ иприт. Затем появился пулемет. В начале века мечта человечества подняться в воздух и парить, подобно Икару, была осуществлена братьями Райт. Но очень скоро самолет превратился в самое грозное орудие войны, сеющее

смерть с небес. Потом была изобретена атомная бомба. Да, это век больших перемен. Не лучших перемен, нет.

Стала меняться мораль, человечество стало уходить от Господа Бога. А когда после Первой мировой войны появилось «потерянное поколение», это было поколение, изумленное тем, что человек может сделать с человеком. И искусство, и музыка стали показывать мир этого человека. Так появился авангард. Музыка разрушения. Эмоциональное, доброе стало считаться сентиментальным и смешным. Простая музыка для людей стала музыкой второго сорта. С этого началось резкое расслоение музыки. XX век разделил музыкантов на тех, кто не соглашался с этой позицией, позицией разрушения, и тех, кто делал искусство на этих принципах.

Кстати, проблема терроризма. Такого еще не было в истории человечества. Да, были убийства, политические убийства, убийства царей, заговоры. Но вот так: прийти, принести бомбу, подложить ее в магазин, в метро, взорвать, чтобы погибли невинные люди, а потом позвонить по телефону и взять ответственность на себя — этого человечество не знало. Это новое. Считается, что это результат развития цивилизации, технической цивилизации. Не согласен. Потому что порох и динамит были изобретены раньше. Просто это в голову никому не приходило. Это не могло не отразиться и на искусстве. В частности, на музыке. Разрушение, которое происходит в душах, отражается и в искусстве. У одних — как протест и внутреннее стремление к духовности, теплу, нежности. У других — как отражение того разрушения, которое мы наблюдаем в жизни. Сегодня я могу сказать спокойно: мне нравится музыка с мелодикой, не важно какой. У Прокофьева тоже мелодика, другая, но мелодика. Мне нравится музыка, которая обращена к душе, к Богу. Я хочу добра. Я не могу, живя внутри этого зла, еще и в искусстве воспринимать это же зло.

Я не собирался писать ничего о Чернобыле. Весной 1987 года симфония для органа, которую я назвал «Чернобыль», появилась во мне сама. Она пришла сразу, целиком. У меня было такое ощущение, как будто я всего лишь приемник, который уловил эхо какой-то волны.

Я просто сел в студии за свои инструменты и сыграл эту симфонию целиком. Потом начался период перенесения пойманных мной звуков на бумагу. Но это было потом. А сначала я ее просто сыграл. И записал на магнитофон.

В органной симфонии две части. Первая — «Зона». Тягучая квинта, образ Зоны, появляется в самом начале и незримо, как радиация, проходит через всю симфонию. Это мои впечатления, в нотах довольно много конкретного.

Вторую часть я назвал «Quo vadis?» — «Камо грядеши?», «Куда идем?». Это реквием, это дань памяти тем людям, кто закрыл нас собой от беды. Но поможет ли это нам? Вынесем ли мы из этого какие-то уроки?

Премьера симфонии состоялась первого января 1988 года в Концертном зале Чайковского. Первым ее исполнителем стал Гарри Гродберг — кстати, он приезжал в Киев и выступал там первого мая 1986 года, когда многие уже понимали, что произошло, и отказывались от заранее запланированных гастролей. Несмотря на Новый год и праздничную суету, зал был битком набит и премьера прошла потрясающе. После концерта за сцену ко мне заходили многие люди, как всегда поздравляя с концертом, удавшимся исполнением. Был среди них и главный инженер строительных работ на четвертом блоке Чернобыльской АЭС. Мужественный человек, много в жизни повидавший. Он плакал — для него все это было понятно и конкретно. Буквально через несколько дней я оказался в Западном Берлине, где Гарри Гродберг исполнял «Чернобыль». Потом ее играли немецкие органисты, потом был концерт в Киеве — он был, конечно, одним из самых запоминающихся. Потом ее стали играть и другие органисты у нас. Казалось бы, острота впечатлений от Чернобыля должна была притупиться, хотя бы чуть-чуть. Но нет. Радиация существовала в моей жизни как постоянный фон.

Потом мне пришлось работать с замечательным режиссером Роланом Сергиенко над его документальными картинками «Порог» и «По ком звонит колокол Чернобыля». Эта тема меня не оставляла — я узнавал все новые подробности об аварии, о людях, которые там работали, и как они живут или уже не живут сейчас.

Я был облучен.

С Верой мы познакомились в 1983 году. На «Московской осени». Это был единственный раз, когда мое произведение — Первый концерт для скрипки с оркестром — вставили в программы фестиваля Союза композиторов. Зал Чайковского. Утренняя репетиция вечернего концерта. Накануне она позвонила мне по телефону и попросила написать о новом произведении Родиона Щедрина «Музыкальное приношение» для органа в газету «Советская культура», где она работала музыкальным обозревателем. Я назначил ей встречу после репетиции. Мне и раньше приходилось слышать ее имя и читать ее статьи, репутация у нее в музыкальных кругах была довольно скандальная: «Лучше не связываться». Она еще по тем временам писала нахально. Ее уважали, она действительно профессионал. Я представлял себе ее толстой музыковедшей в возрасте. И когда увидел в первый раз, удивился ее наивному полудетскому виду. Впрочем, я довольно скоро понял, что наивный вид несколько обманчив. Скорее, это был эдакий господин ван Шонховен из «Путешествия дилетантов»: «А не хочешь ли собственной кровью залиться?» Через несколько дней был Вильнюс, музыкальный фестиваль, где Григорий Жислин исполнял мой Первый скрипичный концерт. Вера оказалась там тоже. Вильнюс, туман, странное ощущение, что мы знакомы давно. Ощущение страха что-то спугнуть. Желание приручить. Мы, как Лис и Маленький принц, сначала садились поодаль. Приходили на место встречи в одно и то же время... У меня было много женщин. Осталась одна. И жены были двоюродные. Были или не были? Скорее, не были. Я не помнил никого, не помнил, как выглядели прежние женщины, как их зовут. Впервые я был не одинок. И впервые у меня появилось ощущение страха. Я никогда ничего не боялся. Так хотелось продлить ощущение радости и полета. Нам казалось, впереди нас ждет только радость.

«Горькие чувства охватывали меня, когда кончалось представление и нужно было уходить на улицу». Это ощущение знакомо мне с детства. Помню упоительные спектакли Русского театра драмы в Тбилиси, в котором мы, мальчишки, узнавали русскую классику. Ну а от оперного театра я просто пьянел. В «Евгении Онегине» меня так же, как сцена гибели Чапаева в фильме, потрясла дуэль. «Не разойтись ли полюбовно? Нет... Нет. Нет!» Я не мог понять, почему два прекрасных, умных человека не могут разойтись «полюбовно», а должны – вот именно должны! – стрелять друг в друга. Я умирал вместе с Виолеттой на «Травиате». Потом я стал стесняться своей любви к «Травиате», к ее, казалось бы, незамысловатой лирике. Но это было потом, а тогда для меня она олицетворяла запах кулис. Довольно рано мне пришлось узнать вкус театральной кухни. Я был мальчишкой, когда поставили два моих балета на сцене Тбилисского оперного театра, правда, силами хореографического училища, но это был настоящий театральный роман. Я был упоен собой, своим успехом и значительностью. Я настолько вошел в закулисную жизнь, что даже умудрился завести вполне серьезный роман с балериной. Не остановило меня и то, что была она, по моим пятнадцатилетним понятиям, женщиной зрелой. Ей было лет двадцать пять.

Музыкальный театр привлекал меня всегда. В институте я написал оперу «Измаил-бей». Потом ее потерял, я даже не помню, ка-

кой она была. Своей первой настоящей работой для музыкального театра считаю оперу «Кто ты?».

Это произошло в 1964 году. Мне позвонила Марина Чурова, тогда, да и многие годы потом, работавшая завлитом в Большом театре. Я не был с ней знаком. Но ее «есть интересная идея» стало паролем и началом наших многолетних добрых отношений.

На спектаклях Большого я бывал довольно часто. Я наслаждался, наблюдая за тем, как меняется один и тот же спектакль: сегодня он чуть медленнее, завтра он чуть живее, он то более, то менее удачный. Он изменчив, как сама жизнь, он не адекватен ничему статуарному. Даже тридцатый или пятидесятый спектакль, может быть и неудачно сыгранный, интересен хотя бы тем, что он другой. А как меня умиляли взаимоотношения козловитянок и лемешисток! Тогда мы смеялись над ними. Но как это было прекрасно! Сейчас толпятся перед входом на концерт поп-звезд, а в те времена — эти милые, милые лемешистки и козловитянки!

Довольно много я общался с Марией Петровной Максаковой. Я был отчаянно влюблен в ее дочь, тогда еще начинающую актрису Людмилу Максакову. Это была даже не влюбленность. И точно уж не любовь. Это была болезнь, от которой я потом просто приходил в себя, надолго приобретя уверенность, что с женщинами лучше иметь весьма поверхностные отношения, так как большего они не заслуживают. Помню, как моя мама, человек довольно консервативных взглядов, в ужасе от моего романа, говорила: «Сын, артистками восхищаются, им преподносят цветы. Но приводить их в дом?!» Бедная, бедная моя мама!

А с Марией Петровной я очень дружил. Бесконечно уважал ее, восхищался ею как певицей. Она действительно была умной, интеллигентной женщиной. Вот с ней мне было интересно всегда.

Итак, к Марине Чуровой я приехал в Большой театр. Но предложение ее было связано с Театром оперетты. Тогда режиссер Георгий Ансимов ушел из Большого в оперетту. Он предложил Марине Чуровой помочь ему в новом для него театре, не оставляя ее основной работы в Большом. Марина согласилась, но поставила условие: переворот в оперетте. Действительно, как надоели эти нафталинные спектакли, очередные «Летучие мыши», «Цыганские

бароны», героини-простачки и непременные хэппи-энды, эти бодрые моряки в опереттах советских композиторов. Я так же, как и Марина Чурова, терпеть не мог эту развлекательную полуоперу с ходульными героями и вставными музыкальными номерами. И ее стремление перевернуть репертуар и эстетику этого театра мне было понятно.

Марина предложила мне сделать что-то совершенно новое, не похожее ни на что. Мы долго говорили, что это может быть. На письменном столе в ее кабинете оказался томик Аксенова «Пора, мой друг, пора». Не знаю почему, я попросил ее дать мне эту книгу. С Васей мы тогда уже были знакомы, и я читал его вещи. Решение было готово этим же вечером. Я позвонил ей и предложил:

— А почему бы не сделать оперу по Аксенову?

Мы все тогда были им увлечены. И Марина согласилась. Я просил ее написать либретто. Так она стала работать над текстом двух повестей Васи — «Пора, мой друг, пора» и «Апельсины из Марокко».

Атмосфера съемочной площадки, романтика БАМовской стройки — все это было нам так близко и так увлекало! Я буквально из пишущей машинки вырывал листки и мчался работать. Работал с упоением. Либретто по всем оперным канонам было необычным. Мало того, что мы взяли современную прозу, не прописанную стихами; для арий, песенок, ариозо мы выбрали замечательную современную поэзию. Вознесенский, Евтушенко, Рождественский, Высоцкий. Это было наше! И назвали мы ее «оперой для молодых». Кстати, Володя написал стихи для песенки на вокзале, такие куплеты. Я уже имел опыт общения с ним (мы несколько раз встречались на картине «Последний жулик»). Позвонил ему и попросил написать стихи о старом доме. Он сделал это, и это вошло в оперу. Кстати, потом он пел в концертах «На Тихорецкую состав отправится» — тоже номер из «оперы для молодых» на стихи Э. Львовского.

Между тем Ансимов, пытаясь преобразовать Театр оперетты, поставил «Вестсайдскую историю». Спектакль получился неудачный. Это был Бернстайн, перекроенный на манер традиционной советской оперетты. Спектакль провалился. Ансимов подставил

ся, получил массу оплеух от начальства, от прессы, струсил и решил вернуться к прежнему репертуару и привычным авторам.

Хотя к тому времени наша опера была принята. Труппа отнеслась к ней с восторгом. Начались репетиции. Но они то были, то их не было. Марина Чурова, почувствовав откат Ансимова назад, решила бросить оперетту. Я ее в этом поддержал. Тут «оперой для молодых» заинтересовались на Таганке. Позвонила тогдашний завлит театра Элла Левина. Просила приехать, показать музыку. Они искали материал для музыкального спектакля. Мы приехали на Таганку. Опера понравилась. Начались переговоры о постановке. Но Таганка потребовала без обиняков оставить на афише только два имени: Таривердиев, Аксенов. Для меня это было неприемлемо. Идею оперы предложила Чурова, драматургия создавалась вместе с ней, и мне такое требование показалось несправедливым. Переговоры с Таганкой затянулись. В этот момент и позвонил Борис Александрович Покровский:

— Кажется, у вас там есть что-то интересное. Давайте посмотрим.

Судьба оперы была решена. Оперетту мы послали подальше. Про Театр на Таганке забыли. И отдали ее для постановки в Учебный театр ГИТИСа. Ставил Борис Александрович сам, со своим выпускным курсом. Это была их дипломная работа. И я никогда об этом не жалел. Наоборот, я был рад, что жизнь свела меня с Покровским, который во многом определил мое последующее отношение к опере и к музыкальному театру вообще. В нем я нашел близкого мне по духу человека, которому всегда претил тупой консерватизм, который всегда готов к любым экспериментам и который был и есть фантастический и единственный в своем роде профессионал оперной режиссуры. Вся моя последующая жизнь в опере прошла под знаком Покровского. Тогда я этого знать не мог. Может быть, я это чувствовал. Но сейчас я это хорошо понимаю.

Кстати, мы очень долго не могли найти название. «Пора, мой друг, пора» — название повести Аксенова (кстати, слова-то Пушкина!) — не очень точно, потому что в либретто введены другие коллизии, из других его сочинений. «Опера для молодых» — это, скорее, определение жанра, адрес нашего предполагаемого зрителя.

Словом, с названием мы зашли в тупик. И тогда мы объявили конкурс среди студентов, занятых в постановке. Конкурс на название. За деньги. И на довольно большую сумму. Мы с Борисом Александровичем скинулись и под общий смех об этом объявили. Члены жюри – Марина Чурова, Борис Александрович и я. Конечно, это была шутка. Но в результате появилось название «Кто ты?». По ассоциации со стихотворением Вознесенского «Кто мы, фишки или великие» – это текст одной из арий. Вот такая была атмосфера. Атмосфера жуткой увлеченности, поиска и энтузиазма.

Театр был уютным, маленьким, но совершенной копией больших театров, даже с двумя маленькими ложами по бокам, которые тоже использовались как сценическое пространство. Очаровательный театр, прекрасная акустика – звук там просто летел! Он находился в Гнездиновском переулке, где сейчас театр «Летучая мышь».

На сцене стоят два рояля, оркестр сидит, как полагается, в яме. Действие идет вокруг этих роялей. Два пианиста тоже в него вовлечены. Самое начало спектакля: открывается занавес, выходит молоденькая девушка. Очень хорошенькая, миниатюрная, страшно важная, она выносит ноты, ставит их на один рояль, открывает крышку, подходит к другому, тоже открывает крышку. Выходят пианисты, кланяются, и начинается оркестровая увертюра. А пианисты просто стоят и только потом включаются в действие.

Маленькая девушка – студентка второго курса Маша Лемешева. Она не могла принимать участие в постановке, но очень рвалась в спектакль. Поэтому ей была предоставлена немая роль. Это потом, когда она станет замечательной певицей, я напишу специально для нее роль Прасковьи Петровны в «Калиостро» и монооперу «Ожидание».

В спектакле минимум декораций. Я помню, что для песни «На Тихорецкую...» художник сделал вагонные окна, и каждый исполнитель держал свое окно – так получался поезд. Странно, но я совсем не волновался перед премьерой. Мне было просто очень интересно. На постановке перебивал весь «Современник», Театр на Таганке – тоже, жутко злясь, что опера от них ушла.

Это была атмосфера, в которой рождалась эстетика Камерного театра Покровского. Может быть, он с этого и начался. Не офици-

ально. Официально он открылся спустя лет десять оперой Щедрина «Не только любовь». Покровский, как всегда, был абсолютно императивным. Его обожали все. Это был деспот, которого обожали. И мне он ужасно нравился. Он требовал от певцов и актеров включаться в действие, петь спиной к дирижеру. Постановка была абсолютно новаторской. Покровский хотел оживить, реанимировать оперу. Мне это было близко.

Опера «Кто ты?» соответствовала тому моему периоду в жизни, когда я занимался экспериментами в области третьего направления, и она как бы вышла из этого музыкального стиля. Это была попытка доказать, что жанр оперы в эпоху кинематографа не только не устарел, он способен развиваться, он может «переварить» современные сюжеты.

И еще один момент — в «опере для молодых» я пытался свести условность оперы к минимуму. Ведь опера — жанр условный. Хотя, когда мы говорим о безусловности и реалистичности кино, об удивительном жизнеподобии документального кино, даже на телевидении, мы все-таки говорим неправду. Жизнь — это жизнь. Все, что ограничено рамками экрана, съемок, монтажа или сценической площадки, всегда условно. А опера была и будет более условной, чем любой другой жанр. Конечно, главная условность, которая определяет в опере все или почти все, — это то, что в ней поют. Ведь в жизни мы говорим. А все ситуации в опере решаются через пение. Таковы «условия игры». В «Кто ты?» я ввел несколько разговорных кусков. Арии, ариозо, песенки приблизил к уличной, городской интонации. Сюжет предельно реалистичен — события на съемочной площадке, атмосфера студенческой среды и так далее. Современная поэзия, никаких там «У любви как у пташки крылья». И от певцов, актеров, я требовал другого пропевания музыки, не вполне оперного. Не случайно эту оперу потом поставили в Вильнюсском драматическом театре, ее ставили еще какие-то другие драматические театры. Хотя шла она не очень долго. Вышла она в 66-м. Курс Покровского разъехался. Аксенова тогда фактически запретили. Из-за этого не удалось сделать ее телевизионный вариант, который был уже запла-

нирован. Каким-то чудом вышел клавир в издательстве «Советский композитор». Кстати, когда Аксенов был уже под запретом. Как это получилось — не знаю. Видимо, по недосмотру.

Позже, когда я приступил к работе над оперой «Граф Калиостро», я, напротив, попытался использовать ту меру условности, которая присуща именно опере. Я решил вернуться к поставленным голосам, традиционной форме классической оперы-буфф. Правда, с современным сюжетом.

Я довольно долго искал этот сюжет. Ведь так не бывает: прочел что-то, какую-то книгу и сказал себе: «О, надо на этот сюжет сделать оперу!» Просто в жизни тебя что-то волнует. Ты думаешь, переживаешь: внутри идет какая-то, порой незаметная, работа. И вдруг тебе предлагают сюжет или ты натыкаешься на него сам, и он оказывается именно тем, что ты давно искал. Мне предлагали написать комическую оперу на сюжет «Виндзорских проказниц». Изящная комедия. Но я не нашел для себя в этом сюжете тех проблем, которые мне тогда были близки. И, напротив, когда Николай Кемарский, мой друг, драматург, сценарист и литератор, предложил подумать об опере по повести «Граф Калиостро», что-то меня зацепило. Я стал интересоваться личностью таинственного Калиостро. Потом мы много спорили с Кемарским о том, какой должна быть драматургия.

В общем, dospорились мы до того, что действие повести Толстого перенесли в наше время. Сюжетные ходы остались теми же. Но усадьба оказалась музеем-усадьбой, каких много в Москве, Ленинграде, да и в других городах. Молодой человек, один из сотрудников музея, так же как и у Толстого, влюблен в портрет дамы XVIII века. Так же появляется знатный иностранец, только с экскурсией. Он оживляет этот портрет. И так далее. Проблема-то ведь заключалась не в том, что портрет оживает. А в том, как в этой ситуации проявляются люди. И нам было интересно посмотреть, как поведут себя современные люди, как поведет себя в сегодняшней жизни дама XVIII века. Нам было интересно оживить в нашей театральной «коробочке» и типичного директора музея, и аспиранта Алексея, и даже милиционера, столкнуть речевую и музыкальную стилистику XVIII и XX веков.

С одной стороны, мне хотелось приблизить музыкальный язык оперы к современной городской интонации и сегодняшней музыкальной среде, а с другой стороны — это должно было быть помножено на шутливую, комическую имитацию музыки XVIII века. Вообще, эстетически XVIII век мне был всегда близок. Бах, Моцарт, Вивальди — мои кумиры. Мне даже кто-то сказал, что в прежнем своем рождении я был знатной дамой XVIII века. Правда это или нет, никто не знает. Да и представить себя дамой мне сложно. Но я действительно остро чувствую эту музыку, приемы, формы этого времени. Так что и сюжет, и цели были невероятно близки мне и увлекательны. Да и кроме того, мне близко то направление в опере, которое продолжает ее демократические традиции.

Ведь опера сегодня далеко не однородна, в ней есть несколько направлений. Одно из них связано с развитием традиций Мусоргского, которые продолжили Прокофьев, Берг, Шостакович, позже — Родион Шедрин в «Мертвых душах», кстати блестяще поставленных Покровским в Большом. Другое направление совсем не исключает первое. Оно продолжает традиции вокальной оперы, традиции опер Моцарта, Верди, Чайковского. Здесь должны быть сильны связи с «окружающей музыкальной средой», в которой мы живем. В какой-то мере это направление формирует бытовая музыка (как когда-то говорили, светская). А мелодии из этих опер, в свою очередь, могут войти в бытовую музыку. Как было с мелодиями Моцарта, которые играли шарманщики на улицах.

Еще есть рок-опера, которую, правда, многие к опере не относят. Она связана с появлением электроники. Но, в конце концов, все направления могут существовать параллельно и даже влиять друг на друга. А также взаимодействовать еще и с другими видами искусств. Кинематограф, чистая драма, мюзикл, балет — все это порождает новые, порой трудно поддающиеся точному определению явления. Я много работал, что называется, на стыке жанров. Но в «Калиостро» мне хотелось воссоздать жанр в чистом виде. Более того, в том направлении, которое раньше для оперы было главным — опере демократической. Такой была «Волшебная флейта» — Моцарт написал ее для народного театра Шиканедера. Такими были «Евгений Онегин», оперы Верди.

Николай Кемарский — человек далекий от оперных шаблонов. Он сосредоточился на развитии действия. Поэтому и получилось, что сюжет в опере развивается стремительно, без остановок. Стихотворная канва текста сложилась не сразу. Ведь текст в опере пропеваётся, следовательно, «подается» замедленно, и должен слагаться из слов, которые звучат естественно. Мы долго этого добивались. Стихи поначалу получались скверными. Их дорабатывала Римма Казакова, потом — Роман Сеф, который прописал диалоги райком. Римма Казакова сделала несколько арий — мне нужно было, чтобы арии отличались по стилю, по ритмике, стихотворным размерам, и они в результате довольно точно передают характеры персонажей. Но вся эта работа была для меня такой мучительной и изматывающей! Иногда я даже думал: каким счастливым должен быть композитор, который пишет либретто сам! Когда либретто наконец было в целом готово, я сбежал в Сухуми, работать над партитурой. Над партитурой «Калиостро» я работал упоенно.

В Сухуми я слушал лягушек. Их в то лето развелось невероятное количество. И вечером они шумно и сварливо укладывались спать. Когда затихал последний лягушачий голос, становилось слышно, как звенят цикады, — странно, днем не замечал, что они звенят. Наступало мое время. Я сидел за стол, где всегда стоял стаканчик с карандашами, рядом — любимая автоматическая точилка, и я мог не глядя, тысячу раз отработанным движением вставить в нее затупившийся карандаш, через секунду он был готов к работе, и передо мной, как перед героем моего любимого булгаковского «Театрального романа», возникала освещенная коробочка с движущимися маленькими фигурками. Я смеялся и страдал вместе с ними, любил их или подтрунивал над ними, иронизировал. Я наслаждался работой, как наслаждался всегда, когда оставался один на один с партитурной бумагой. И забывал обо всем.

Мне нужны были живые прототипы для героев. И героинь — тоже. И я беззастенчиво использовал для этого своих близких, друзей. Иногда я им даже говорил об этом. Надеюсь, меня это оправдывает.

Меня часто спрашивают о том, как пишется музыка. Это только в плохих фильмах: сидит Глинка за роялем. Попьет вина из бокала,

бум-бум по клавишам — и заносит это на нотную бумагу. Нет, музыка пишется за столом! И это самое большое наслаждение! А уж потом наступает расплата — начинаются страдания: куда отдать, кто исполнит. Или никуда не отдаешь, как чаще всего это делал я и писал в стол. Но эти герои, которых ты придумал, создал и засунул в стол, начинают выражать недовольство и беспокоить тебя по ночам. Они ведь уже живые...

Но с «Калиостро» все получилось иначе. Камерный музыкальный театр Покровского уже существовал. Для Бориса Александровича это была отдушина, где он мог осуществлять все то, что не мог сделать в Большом театре. Тогда он еще оставался его главным режиссером. В конце концов Покровского выжили из Большого в очередной раз. По-моему, в третий.

Попал я в Камерный не в Москве, а, как ни странно, в Ташкенте, случайно, во время какого-то фестиваля. Театр открыли совсем недавно. Показывали, как сейчас помню, «Брачный вексель» Россини. Впечатление от спектакля — ошеломляющее. От постановки, голосов, от новой оперной эстетики. Это была живая, интересная, захватывающая опера! Музыка Россини звучала, искрилась, будто написана вчера. Вот тогда я влюбился в этот театр. А когда побывал на опере Шостаковича «Нос» — спектакле, решенном в совершенно другой музыкальной и театральной стилистике, необычайно остро, современно, я полюбил этот театр навсегда.

Во всех остальных оперных театрах, как в наших прежних советских магазинах, был в лучшем случае один сорт сыра под названием «просто сыр» и один сорт колбасы — «просто колбаса». В опере же — неуклюжий Онегин, который не умеет двигаться и одним глазом все время косит на дирижера. Кармен с такой задницей, что понять невозможно, почему вокруг нее кипят такие страсти. Или еще Мефистофель, который поет свою знаменитую арию на одном и том же месте на авансцене только для того, чтобы продемонстрировать свой, как он считает, выдающийся голос. При этом вся его актерская выучка ограничивается вскидыванием плаща, из которого к тому же непременно летит пыль. Человек, впервые пришедший на такой спектакль, усмехнется и с иронией отведет опере место в «кладовке» вместе с прочим хламом. Совсем другую опе-

ру создает Покровский. Помню, как-то Борис Александрович сказал, что в Московский музыкальный камерный театр есть две очереди. Очередь зрителей и очередь авторов. А я ответил: в этих очередях я готов стоять.

Как композитор я пришел в этот театр тоже случайно. Случайно встретил Бориса Александровича, который, видимо, случайно бросил фразу:

– Написали бы для нас оперу.

– Уже написал. Не знаю, для вашего ли театра, но она существует, – ответил я. Это и был «Граф Калиостро», которого я действительно писал без расчета на определенную труппу.

Мы договорились о встрече. Я очень волновался и ни за что не хотел играть и петь сам. Поэтому, собираясь к Борису Александровичу на Кутузовский, я наиграл и напел своим ужасным голосом оперу на магнитофонную пленку. Так и явился к Покровскому, держа в одной руке маленький магнитофон, а в другой – здоровенный клавишник. Борис Александрович удивился при виде магнитофона.

– Играть не будете? – довольно ехидно спросил он.

– Будет играть магнитофон, – мрачно ответил я.

Мы начали слушать. Уныние мое возмужало. Все казалось мне скучным и совсем не смешным. А Борис Александрович время от времени восклицал:

– О, вот эта партия – для Подболотова! Калиостро, конечно, Бойко.

И добавлял при этом, обращаясь ко мне: молодой человек. Мне это было смешно и приятно – какой я, к черту, молодой человек в свои-то пятьдесят!

Потом, когда вопрос о постановке был уже решен, я попросил Покровского, чтобы партию Прасковьи Петровны спела Маша Лемешева. И в этом наши мнения сошлись. Дочь Сергея Яковлевича Лемешева, она унаследовала лучшие черты таланта своего отца. И матери – замечательной певицы, профессора консерватории, Ирины Ивановны Масленниковой. Маша с первых дней работала в Камерном театре. Прекрасный голос, высочайшая культура пения, дар драматической актрисы – все эти качества она в полной мере проявила в работе над партией Прасковьи Петровны в «Калиост-

ро», а потом в моей моноопере «Ожидание», которая тоже была поставлена Покровским в Камерном, но позже. В театре судьба свела меня и с другими прекрасными музыкантами — дирижером Владимиром Агронским, певцами, актерами Лидией Трофимовой, Алексеем Пекелисом.

Когда начались репетиции, я конечно же устремился в Камерный театр: любопытство меня раздирало. Покровский отнесся к моим посещениям, мягко говоря, прохладно.

— Лучше напишите еще одну оперу, — сурово сказал он, увидев меня в курилке перед началом репетиции.

Но я ничего не мог с собой поделаться. Меня так и тянуло в этот подвал на Соколе.

В этом театре мне нравилось все. И крошечный вестибюль. И вешалка, которая мала и неудобна. И колокольчик, которым кто-то из актеров, бегая между зрителями, зазывал на представление. И тесные артистические, и маленькая кладовка, в которой по стенам были развешаны парики. Среди них в один прекрасный день появится и парик Прасковьи Петровны. И совсем не парадная лестница, которая не поднималась, а опускалась в зал. Здесь все было наоборот. И спектакли были не как в обычной опере — просто захватывающие.

Часто после репетиции я оставался в театре и пересмотрел весь репертуар. Перед каждым спектаклем я пытался отгадать головоломку: ну что же, что еще можно придумать с этой крошечной сценой, с этим зальчиком-подвалом на двести мест? И каждый раз не переставал удивляться, как виртуозно Покровский использовал ничтогу своего театра в его же благо. Вот уж действительно «опера нищих» — был такой жанр в XVII веке. Оркестр то оказывался на сцене, то где-то за занавеской в глубине сцены, то почти что в зрительном зале. Сценой же становился весь зрительный зал. Я помню — но это было позже, — как потряс меня «Дон Жуан» Моцарта, когда зрительские кресла расставили по диагонали, а весь пол устлали какой-то совершенно черной материей.

Любопытство продолжало раздирать меня, я ждал, не мог дожидаться начала сценических репетиций «Калиостро». Как Покровский оживит портрет Прасковьи Петровны? Я прямо уподобился

герою своей же оперы Алексею, влюбленному в портрет. Что он придумает для квартета генералов — тоже оживающих портретов вояк прошлого? Одно дело, когда я это все воображал в своей театральной «коробочке» на письменном столе, но как это будет на сцене? Покровский решил все очень просто. Весь спектакль идет в одной декорации, довольно простой, но невероятно выразительной. В центре — портрет Прасковьи Петровны, по бокам — по два портрета генералов. На сцене — клавесин, который обыгрывается по ходу действия, какие-то шкафы, в которых стоит посуда, часть из нее, как мне помнится, принесли из дома актеры. Как всегда в Камерном, режиссерская концепция спектакля так тесно связана с решением художника-сценографа, что одно трудно отделить от другого.

Покровский оказался моим союзником во всех смыслах. Он не принадлежит к тому разряду режиссеров, которым обязательно нужно переписать партитуру. Конечно, он лишен раболепия по отношению к нотам. Но если он берется за постановку, то принимает концепцию композитора. Я много раз слышал от него, что зачем же ему перекраивать музыку, он должен заниматься своим делом — ее ставить. Хотя опера, написанная в кабинете, и опера, поставленная в театре, — разные вещи. Этот певец толще, а этот тоньше, этот двигается хуже, а этот — лучше, а вот этот лучше берет си-бемоль — все в работе над постановкой имеет значение. Ведь и многие композиторы-классики писали свои оперы с учетом особенностей определенных трупп, артистов. Поэтому, вероятно, разумней и композитору идти навстречу постановщикам, соглашаться на некоторые сокращения или изменения. Конечно, при условии, что режиссер понимает и принимает концепцию композитора.

Мне не пришлось ничего переделывать в «Калиостро», чтобы подогнать его под труппу Камерного театра. Спектакль был словно создан для него. Единственно, что я сделал, — это усложнил партию Прасковьи Петровны по просьбе Маши Лемешевой. Дело в том, что партия стилизована под XVIII век, она и так была непростой, но Маша захотела еще ее усложнить и «разукрасить» разными виртуозными вокальными штучками. И справлялась она с ними с поразительным изяществом и легкостью.

В «Кто ты?», чтобы преодолеть условность оперы, я вставлял разговорные диалоги. Но уже тогда понял, что это все-таки не очень хорошо в опере. Появляется какой-то небольшой душок оперетты. Швов — переходов от музыки к речитативу и разговорному диалогу — не должно быть. Именно поэтому в «Калиостро» я широко пользовался речитативами-сессо, то есть речитативами под клавиесин. Хотя и сохранил в очень небольшом количестве разговорные диалоги и в «Калиостро». Не знаю, был ли я до конца прав. Все-таки в опере все должно пропеваться. К тому же я заметил странную особенность. Все драматические актеры стремятся петь, а оперные певцы ужасно любят говорить. Как правило, и то и другое получается плохо. И, кстати, даже в Камерном, когда мы репетировали, это получалось хуже всего. Самое смешное — я пытаюсь объяснить актерам, чего от них хочу, и, как мне кажется, объясняю внятно — они не понимают. Или же не могут сделать то, чего я добиваюсь. Появляется на репетиции Покровский. Говорит совсем про другое. И они тут же все понимают и делают именно то, что нужно. Режиссер все-таки отдельная профессия.

Кстати, никогда не слышал, чтобы Покровский повышал голос, кричал, обижал. Но авторитет его был абсолютным. Его обожали. И боялись. Каким-то шестым чувством ощущали его приближение. И звали-то его там «дед», за глаза конечно. Уверен, что он знает об этом. На репетициях, на премьере «дед» садился на одно и то же место. Всегда. По тому, как он потирал свой выдающийся нос, уже чувяли: нравится — не нравится, доволен — не доволен. Кстати, никогда не боялись спросить, попросить помочь: вот здесь не получается, что нужно делать, как вжиться в роль, как что-то почувствовать, — он всегда чутко относился к таким вещам.

Насколько я помню, в Камерном не было никаких интриг, так хорошо знакомых нам по другим труппам. Вот что было — так это безумная ревность к Большому театру. Ревновали Покровского. К Большому относились как к неизбежному злу. И не знаю случая, чтобы кто-то перебежал из Камерного в Большой. Камерный — было действительно детище Покровского. Он и начинался как фронда по отношению к Большому. А потом здесь можно было экспериментировать. Например, такому театру, как Большой, то есть

традиционному барочному театру, противопоставлена современная опера. Вернее, опера на современный сюжет. Я помню, как не очень естественно воспринималась «Не только любовь» на сцене Большого. И она же была прекрасна в Камерном. В камерной опере возможно все. Например, микробиолог, поющий арию о бактериях, — это просто смешно на «большой» сцене. Или председатель колхоза, который докладывает об уборке картофеля. Он комичен, хотя проблема важна: картофель едят все. Впрочем, в искусстве догмы нелепы. И тот же Покровский одинаково естественно чувствует себя и в Камерном, и в Большом. Когда его в очередной раз призвали спасти Большой, я, честно говоря, удивился, что он мог туда вернуться. Мне это было непонятно. Но он тогда сказал:

— А как я мог не вернуться?! Большой есть Большой. На него нельзя обижаться. Ведь нельзя же обижаться на Кремль или на Успенский собор.

И вернулся. И продолжал делать разную оперу.

Я очень волновался перед премьерой. И когда она состоялась, все прошло замечательно, радовались все. Был небольшой банкет в театре. Я помню, как мы возвращались домой пешком, веселые, довольные, пьяные скорее от радости, чем от выпитого шампанского, как случайно поменялись шапками с Машей Лемешевой. Она и Володя Агронский, ее муж, живут в соседнем доме. Утром мне нужно было куда-то ехать. Я стал одеваться и обнаружил вместо своей чужую, притом женскую, шапку. Очень удивился, а потом вспомнил вчерашний вечер. Позвонил Маше. Со смехом обменялись шапками.

Впереди, нам казалось, нас ждет только радость.

«Калиостро» много вывозили. Театр вообще много гастролировал. С ним на гастролях я был дважды. Один раз — в Ереване. Помню, там было весело и очень смешно. Прилетели мы вечером, довольно поздно. Ну что делать вечером одному в номере? Вышел в бар, выпить рюмку. Что заказывают в Ереване? Армянский коньяк. Заказал. Пытаюсь расплатиться.

— Да что вы? Как можно! — на полном серьезе обижаются бармен.

Утром ловлю такси, чтобы выехать в город. Доезжаю до театра. Пытаюсь расплатиться. Не берут.

Прихожу на рынок. Хочу купить зелени и сыра. Выбираю. Меня обступают со всех сторон. Денег опять не берут. Когда я пришел в кассу за билетом на самолет и с меня взяли деньги, я очень удивился — отвык. Так прошли гастроли в Ереване. Замечательно! И оперу принимали просто потрясающе. Я почувствовал себя немного армянином уже не второго сорта. Хотя иногда на вопрос о том, кто я по национальности, отвечал (отчасти в шутку): «Я по национальности Таривердиев».

Кстати, так же замечательно оперу принимали и в Хельсинки. Фотографии Маши Лемешевой — Прасковьи Петровны обошли финские газеты. Это был один из самых популярных театров на Хельсинкском международном фестивале. Только меня, в отличие от Еревана, здесь не знали в лицо, и мою фотографию перепутали и дали фотографию почему-то Андрея Эшпая, правда, подписали «Микаэл Таривердиев».

После приезда из Хельсинки мы стали записывать оперу на «Мелодии». Наконец я мог увеличить состав оркестра: в театре это было невозможно из-за отведенного для него крошечного пространства. Я постоянно страдал от скупости его звучания. Запись получилась удачной — с нами работал классный звукорежиссер Петя Кондрашин. Обложку оформил мой друг и замечательный художник Борис Жутовский. Пластинка поступила в магазин на Садовой утром. Через пару дней она разлетелась, впрочем, как все мои пластинки. Так я ее купить и не успел. И покупали мне ее друзья — кто в Ростове, кто где. В общем, сколько-то экземпляров у меня оказалось. Сейчас остался один. Но тираж «Мелодия» допечатывать не стала.

Потом снимали «Калиостро» на телевидении. Закрыли на две недели театр, стационарно поставили камеры. Режиссер Юрий Богатыренко сделал телеверсию оперы, которая понравилась даже Покровскому. Хотя к телевидению он относится, мягко говоря, осторожно.

В общем, прописался я в Камерном театре основательно. В какой-то мере он вернул меня в атмосферу прежнего «Современника». Нет, не компаний, дружб, романов. В Камерном всегда ощущалась дистанция между Покровским и труппой. И это понятно: мэтр и его ученики. Народный артист, лауреат Ленинской и прочих премий и артисты, певцы, кто-то из которых сегодня солист, а завтра поет в хоре — таким был принцип Камерного. Никаких привилегий, званий — все это из обихода Большого. А в Камерном это было табу. Но я чувствовал себя здесь своим, мне была дорога атмосфера увлеченности работой, взаимной любви и понимания.

С Робертом Рождественским к тому времени я общался мало. Мне не очень нравилась атмосфера в их доме, где бывало слишком много людей, особенно нужных. Меня это раздражало. Я бывал там редко. Но все-таки иногда мы виделись. В то лето Роберт болел. Может быть, не очень опасно, но мучительно. Лежал в больнице с язвой желудка. Мира, которая бывала у Роберта в доме чаще меня, предложила его навестить. Больницы я после смерти родителей не выносил, но все-таки решил к Роберту заехать. Так совпало, что незадолго до этого по телевидению показали «Человеческий голос» Пуленка. Оперу, которая мне всегда очень нравилась. И идея монооперы как-то давно крутилась у меня в голове. Мне тоже хотелось сделать ее о женщине, о женщине, которая ждет. Мы приехали к Роберту. Он лежал в какой-то громадной комнате, что-то вроде ординаторской, которую приспособили для него. Он плохо выглядел. Дело даже не в том, что он плохо выглядел. Он был страшно подавлен. После каких-то ничего не значащих разговоров вдруг у меня вырвалось:

— Сделал бы ты что-нибудь для меня.

Роберт отреагировал довольно вяло:

— Можно и сделать.

— Написал бы монооперу. Про женщину.

И вдруг Роберт добавил:

— Которая ждет.

Я просто замер:

— Ну да, именно которая ждет.

Роберт продолжил:

— Под часами. Они всегда под часами ждут.

— Часы — это хорошо, — согласился я.

— У вокзала? — спросил Роберт.

— Лучше просто на улице, — ответил я.

— Пусть на улице. Вот она ждет, думает, почему он опоздал...

И тут вся ее жизнь разворачивается, — говорит Роберт.

— Не нужна мне вся ее жизнь, — говорю я. — Просто женщина, которая любит и которая ждет.

— И не дождется, — сняла пафос Мира.

Роберт просто на глазах стал оживать. Мы долго обсуждали подробности, представляли себе эту женщину, улицу, город.

— Роберт, когда же ты сделаешь? — спросил я, загоровшись прямо сейчас начать работу.

— С-с-старик, дай подумать, я тут вроде больной.

На обратном пути я эту оперу уже придумал — как она должна строиться, из чего состоять. Если бы Роберт позвонил мне назавтра, то я сделал бы монооперу молниеносно, как часто у меня бывало, когда я заводился. Но Роберт действительно был болен и, конечно, завтра не позвонил. Но все-таки стал обдумывать текст. Сначала я постоянно тормозил его звонками. Потом отвлекся на другую работу.

Я получал тонны стихов по почте. Приток их увеличивался невероятно после моих концертов по стране. Сначала я их читал, а потом выбрасывал. Потом стал выбрасывать не читая. Никогда ничего путного по почте не получал. Иногда приходили не только бандероли. Приходили люди. Со своими идеями. Чаще дурацкими. Как правило, мне удавалось каким-то образом на них не поддаваться.

Помню, как меня доставал Павел Грушко, автор «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», с либретто по «Мастеру и Маргарите». Я обожаю этот роман, зачитал до дыр коричневый томик, который мне подарили, когда он вышел. Я всегда считал, что по роману Булгакова оперу писать просто воспрещается. Кому бы то ни было. Есть

произведения не только абсолютно самодостаточные, но к которым нельзя прикасаться. А либретто к тому же ужасное! Я вообще не понимал, с чего он взял, что может писать либретто по «Мастеру и Маргарите»? Здесь не было вариантов. Устоял. Но бывало, влипал.

Однажды появился некий человек. Непонятных занятий, непонятно кто. Но настойчивый. Такой вот отставной козы барабанщик. В дом я пускал немногих. Но этот все же прокрался. И кличку получил вскорости: «кушающий». Потому что сам он ничего не мог, ничего не умел, но был из тех людей, кто всем надоедает. То он доставал меня, чтобы я сходил в какой-то театр. То чтобы кому-то позвонил. Потом надоедал кому-то еще, и звонили мне. Как-то я не выдержал и спросил:

— Ну что ему надо? Зачем же он это делает?

Мира, с присущим ей ехидством, сказала:

— А у него дома детки. Кушать хотят. И сам он кушать хочет.

Вот так он и получил прозвище «кушающий». Он предложил написать балет. Сначала под названием «Голубка Пикассо». О борьбе за мир. Кстати, о борьбе за мир. У меня был концерт в огромной аудитории в Ленинграде. Исполнялись циклы на стихи Маяковского, Цветаевой, Мартынова, Вознесенского. И вот среди многих пришла записка: «Какие из ваших произведений можно было бы отнести к антифашистским?» Я сказал на это: «Все мои произведения относятся к антифашистским». Примерно то же самое я ответил «кушающему» и на это не поддался. Но что-то он во мне заронил. Я люблю Пикассо. Его картины очень пластичны, и действительно, хорошо было бы их оживить. Да и вообще мне давно хотелось написать балет. Вот так отставной козы барабанщик стал писать либретто по картинам Пикассо, а я написал балет «Герника». Конечно, он нигде не был поставлен. «Кушающий» куда-то пропал вместе со своей деловитостью. Я же положил балет в стол.

Потом как-то пришел ко мне Дмитрий Брянцев. Тоже с предложением написать балет. Вроде бы серьезный человек, главный балетмейстер Театра Станиславского и Немировича-Данченко. Принес уже готовое либретто «Укрощение строптивой». И я серьезно размышлял над его предложением. Вдруг он появляется снова, в

Союзе композиторов (я тогда его еще не успел покинуть). Мнется, извиняется, что-то объясняет, с трудом понимаю одно: балет писать не нужно. А потом он уходит... в шкаф. Уходит и закрывает за собой дверь. От смущения перепутал входную дверь со стенным шкафом. И если я до этого страшно на него злился, то уход в шкаф меня с ним примирил. Клянусь, даже осадка не осталось. Впрочем, и на «кушающего» не злюсь. Все-таки балет написал.

Между тем Роберт серьезно взялся за текст «Ожидания». Звонит:

— Все, закончил.

И передает его мне. А я в это время как раз включен в работу над «Герникой». Листки «Ожидания» довольно долго валяются у меня перед носом. Я их то перекладываю, то что-то теряю, потом снова нахожу. Роберт тем временем публикует свою поэму в «Огоньке». Я почему-то на это разозлился. Не прав был, конечно. А потом что-то меня подтолкнуло — может быть, то, что я прочел это в журнале, уже напечатанным. Для меня это всегда важно — читать не по листкам, а хорошо набранный текст. И я засел за работу. Сначала пытался перекомпоновать поэму Роберта, но не выходило — разбивалось действие. Не то чтобы эта опера получилась у меня с ходу. Делал ее отрывками. А потом вдруг быстро закончил. Буквально на другой день поехал к Роберту. Показал музыку. Была какая-то наэлектризованная тишина. После паузы Роберт говорит:

— С-с-старик, а я не об этом написал.

— Как не об этом? — удивляюсь я.

— У тебя эта женщина получилась с большой буквы.

— А у тебя она чем была?

— Более обыкновенная, что ли.

— С такой концовкой?

— Концовку ты выделил.

Потом Роберт был отеснен на второй план. Выскочила Алка. Стала предлагать варианты, как ее исполнить. Даже возникал вариант Гурченко. Может быть, текст Роберта и подходил для Гурченко. Но у меня в голове было совершенно другое. Ни о чем мы не

договорились, и я довольно быстро оттуда смотался. Как всегда, в очередной раз подтвердив в их глазах репутацию человека с плохим характером. Но для этой оперы я видел только камерную певицу. И прежде всего Машу Лемешеву.

Начались переговоры с Покровским. Опера была принята к постановке, но довольно долго «стояла в очереди». Она ведь небольшая, одноактная — длится около получаса. То есть как раз то время, которое женщина стоит и ждет на улице под часами. В общем-то для нее театр даже не обязателен. Это, собственно говоря, театр эмоций, чувств, переживаний, и внешнего действия-то там нет. Женщина стоит и ждет. Сначала думает, почему он опаздывает. Потом начинает волноваться. Потом ей кажется, что с ним что-то случилось. В оркестре появляется «скорая помощь». Даже часы в оркестре есть, в финале. И так далее. Но для того, чтобы «Ожидание» было поставлено в Камерном, с ним в один вечер должна была идти еще одна опера. Этой другой оперой оказался «Директор театра» Россини. Но до театральной премьеры «Ожидание» несколько раз исполняли в разных концертах. Пели Маша Лемешева и Елена Комарова, певица из Ростова, с которой я тогда тоже сотрудничал. Комарова даже записала оперу на диск с Ростовским симфоническим оркестром.

Честно говоря, я не представлял, как можно поставить «Ожидание» в театре, что можно придумать со сценическим действием. Но фантазия Покровского, как всегда, работала безотказно. Он придумал несколько мизансцен с переодеванием. Оркестр сидел за ширмой в глубине сцены. Маша сначала появлялась под часами. Потом она переодевалась за ширмой и оказывалась как бы у себя дома, в комнате, потом она опять переодевалась и на финал выходила, повторяя первую мизансцену. Пела она, как всегда, прекрасно. И конечно, это опера для поставленного голоса, и могла ее исполнить только профессиональная певица. Потом ее пели другие певицы в концертном исполнении. Где-то она была поставлена — в Пермском оперном, в Софии, в Ереване (на армянском языке!). Но за этим я не очень следил.

Может быть, гармонический язык этой оперы мог бы быть более терпким, насыщенным. Но все же я предпочитаю язык эмоци-

ональный. Есть сочинения многих авторов, которые мне интересны, они решены очень рационально, в высшей степени «технично». Некоторые из них созданы на таком высоком уровне, что техника даже как бы переходит в категорию эстетическую. Как правило, такие партитуры интереснее смотреть, чем слушать. Я же предпочитаю язык эмоциональный, и для меня это единственно возможная позиция. Задача у музыки — такая же, как и у религии: вносить в душу покой, приносить утешение и надежду, она должна напоминать о том, что гармония в мире все-таки существует.

Конечно, нет искусства правильного или неправильного. Правильно то, что воздействует эмоционально. А в том, что «Ожидание» воздействует, и очень сильно, я убеждался и на спектаклях Покровского, и на исполнениях монооперы в концертах. Я знаю, есть такие теории, что композитор пишет музыку для самого себя, и она может существовать вне связи со слушателем. Это бессмысленная позиция. Музыка рождается для того, чтобы ее слушали. Как пекут хлеб для того, чтобы его ели, а не для того, чтобы он лежал на полке.

Несколько лет назад я начинал работу над новой оперой по роману «Путешествие дилетантов» Окуджавы. Когда я его прочел, я был под сильным впечатлением от языка, стилистики, проблем, которые он поднимал, оригинальности их разработки. Кто-то мне предложил: «А почему бы тебе не написать оперу по этому роману?» Я подумал и снова стал читать. Нет, опера из этого у меня не получится. Стал советоваться с одним литератором, с другим. Поговорил с Булатом. Он посоветовал ограничить сюжет и какие-то линии убрать. Я снова стал перечитывать. Постепенно рождалось ощущение, что оперу можно сделать. В романе отражены события прошлого века. Но проблема, которая интересовала меня, — это проблема отсутствия выбора, возможности жить так, как хотелось бы, проблема внутренней свободы, свободы своих чувств и свободы одиночества. Неожиданная смерть Николая Кемарского, прекрасного драматурга, с которым меня связывала я работа над «Калиостро», и многолетняя дружба, прекратила нашу совместную работу...

А потом наступили новые времена. Довольно долго мне казалось, что вот оно, долгожданное время. Вернулось время надежд, которые так нам были дороги в шестидесятых. Я стал интересоваться политикой, упоенно смотреть по телевизору все съезды народных депутатов. Даже написал книгу, где подробно описывал все свои реакции на изменения в нашей жизни. А в общем-то это книга о том, как семьдесят лет назад советская власть предала интеллигенцию и как потом интеллигенция научилась предавать сама. Я как сумасшедший диктовал текст Вере, которая, как заяц, строчила за мной на пишущей машинке. Помню даже, что работали в Сухуми — чтобы успеть ее сдать к сроку. Заказал мне эту книгу один англичанин, издательство которого потом прогорело и книга не вышла. Поначалу я расстроился. А теперь рад ужасно — слава Богу, что она не вышла. Какой-то дневник съезда народных депутатов получился. Но мы же все тогда этим переболели. Хотя в целом концепция книги, если бы я писал ее сегодня, не изменилась бы. Но браться за такую книгу, в которой все замешано на политике, я бы сегодня не стал. Потому что теперь знаю совершенно точно: есть один человек на свете, которому политически не доверяю полностью. От «а» до «я». Это я сам.

Я был очень рад, когда появился Горбачев. Наконец-то вместо косноязычных стариканов — человек в очках, как-то гладко говорящий, с женой, приемлемой внешне. А как мы слушали его первую речь в Ленинграде?! Я помню реакцию свою и друзей. Мы кинулись звонить друг другу по телефону с криками: «Включи телевизор!»

Кстати, я узнал в нем человека, с которым мне пришлось столкнуться раньше, когда он был главным начальником на Ставрополье. Проходил очередной фестиваль Союза композиторов, и он нас принимал. Тогда он произвел неожиданно интеллигентное впечатление. Конечно, потом я забыл об этом: да мало ли с кем приходилось встречаться. И вот он оказался главой государства. Энтузиазму нашему не было конца. И опять нам казалось: впереди нас ждет только радость.

Но прошло два года, и большей неприязни, чем Горбачев, у меня не вызывал, пожалуй, никто — своей глупостью, наглым враньем.

На этом фоне появляется человек из провинции, такой крепко сколоченный, ездит на «Москвиче» своего зятя, какие-то свинские номера ему устраивают — в итоге мои симпатии перекидываются на нынешнего президента. Я даже один раз был на его митинге в Лужниках. Но проходит еще два года — и опять от симпатий не осталось ничего. Поэтому доверять в политике никому не намерен. И прежде всего — себе.

Интеллигенция, которой я посвятил книгу, разочаровывала. Не все, конечно, но слишком многие. Если раньше кто-то выступал и заявлял: спасибо нашей партии за то-то и то-то, это было, в общем, неприлично. Это делали совершенно отдельные люди, о которых говорили: вот подлиза, вот подонок. А сейчас самые, по моим понятиям, приличные люди, не стесняясь, говорят: вот мы тут блины едим — и большое спасибо этой фирме, этому банку, который нам эти блины купил. Это я сам видел по телевизору. И чуть от злости не упал с дивана. Известные актеры говорили!

Но не сразу все кинулись в политику. Как всегда, процессы начались с «разборок» в своей среде. Были съезды писателей, кинематографистов. Они были похожи, скорее, на рыночную площадь, где соревновались в количестве бранных эпитетов, шло сведение личных счетов. Выяснилось, что можно открыто топтать друг друга ногами. Атмосфера скандала определила жизнь в творческой среде на несколько лет и стала одним из «завоеваний» нового времени.

Балетом я был заморожен с детства. Он представлялся мне чем-то вроде сказочного королевства, где правят гармония и красота. Я всегда был влюблен в строгость классического балета, в изящество классики на балетной сцене. Я был знаком со многими ведущими нашими танцовщиками, относился к ним с любовью, восхищением и любопытством. И, что самое забавное, казалось, что они мне отвечают тем же. Развесив уши, я всегда слушал рассказы Майи Плисецкой о театре, о ее каторжной работе.

Конечно, детское представление, что балерины порхают по сцене, было недолговечным. Но рассказы их, той же Майи (хотя

Майю я мог слушать о чем угодно), как работает балерина, как она переводит музыку в движение, пластику, жест, мог слушать без конца. Впрочем, признаюсь, не только это. Меня всю жизнь увлекали рассказы профессионалов о том, как что-то делается. А уж когда это касалось того, что составляло основной интерес моей жизни, тут любопытство было ненасытным.

Случилось так, что в 1986 году ко мне обратилась Вера Бокадорро, французский балетмейстер, с просьбой написать балет по сказке Горького «Девушка и смерть». Я был знаком с Бокадорро очень давно, так как она долго жила в Союзе, работала в Большом театре, где на протяжении многих лет шли поставленные ею два балета. Ее предложение меня обрадовало, и я тут же кинулся к телефону звонить Плисецкой. Конечно, я знал о напряженных отношениях в театре.

— Майя, мне предложили написать балет. Что ты думаешь? Стоит мне иметь дело с Бокадорро?

— По-моему, можно, — ответила Майя вполне спокойно.

И я с радостью согласился.

Музыка была написана, подписан приказ дирекции театра о запуске спектакля. Музыкальная концепция основана на противопоставлении двух измерений — того, что происходит на земле, то есть любви, и того, что вне земли, то есть смерти. Я использовал полистилистику, сочинил тонально-модальную музыку для сцен любви и атональную для сцен смерти. Позже ряд эпизодов (предчувствие смерти) были записаны в моей студии и решены в электронных тембрах. Концепция не вызвала никаких возражений ни у кого. Музыка была принята художественным советом театра. Начались репетиции.

Спектакль репетировали Людмила Семеняка, Нина Ананиашвили, Андрис Лиела, Александр Ветров. Декорации были выполнены главным художником театра Николаем Золотаревым. Репетиции продолжались несколько месяцев и уже подходили к концу. Были полностью готовы декорации. Сшиты все костюмы. Танцовщики знали все партии. Премьера назначена на второе апреля 1987 года. Проданы билеты. Во всяком случае, у меня на руках были билеты со штампом «Девушка и смерть».

Но за некоторое время до премьеры в театре обострилась давно ведущаяся война между главным балетмейстером Большого Юрием Григоровичем и группой танцовщиков, сходящих со сцены. Тех, которыми я привык восхищаться и с которыми у меня до этого были самые добрые, даже нежные отношения.

Естественно, никто из них в спектакле занят не был. Конечно, я слышал об этой самой настоящей войне, которая идет в Большом театре. Но никогда не считал возможным становиться на ту или иную сторону, да и не подозревал, что война столь кровава. Это сегодня у нас каждая продавщица знает, что в Большом идет многолетняя распря. Тогда же она носила закрытый, внутренний характер. Я и тогда считал, и сейчас считаю, что наши выдающиеся танцовщики Екатерина Максимова и Владимир Васильев, невзирая на преклонный для балета возраст, имели право танцевать в театре до тех пор, пока на них ходит публика. В конце концов, ходить или не ходить — это ее неотъемлемое право. Но я также считал, что Григорович имеет право занимать или не занимать в своих новых спектаклях тех или иных танцовщиков. Да и вообще я считал и сегодня считаю, что все это не мое дело. А тут еще выяснилось, что Бокадорро принадлежит к группе Григоровича. И балет «Девушка и смерть» стал плацдармом в этой войне. Позже она продолжилась на страницах прессы, в нее втягивались все новые люди, находились новые поводы, появлялись все новые жертвы. Но первый открытый бой в этой войне был дан на моем балете «Девушка и смерть». Впервые конфронтация стала открытой, вышла из кулуаров и из-за кулис.

Трудно представить себе, какая грязь лилась с одной и другой стороны. Танцовщики, перед именами которых склонялся весь мир, позволяли себе подходить к оркестрантам и говорить им:

— Какой смысл репетировать, если балет все равно не пойдет?

Те же оркестранты подходили ко мне на улице и предупреждали, что против балета ведется борьба.

— Сделайте же что-нибудь, наконец! — говорили они мне.

Я кидаясь звонить Родиону. Рассказываю, что происходит в театре.

— Мика, это театр. Там так, — отвечает он.

За день до премьеры дирекция театра закрывает спектакль. Спускаются в запасники декорации, убираются на склады костюмы, оказываются ненужными двадцать семь оркестровых репетиций, труд многих звезд Большого. Дирижер Александр Копылов и балетмейстер Бокадорро просят об одном – показать спектакль публике. В конце концов, пусть решает публика и критики. Но в этом было отказано.

Я не берусь судить, удался спектакль или нет. Но факт остается фактом: публике он показан не был. Директор театра, поначалу яростный сторонник спектакля, за день до премьеры его закрыл. Для меня это был большой урок, преподнесенный Большим театром. Урок Большого.

И еще одно меня поразило. Замечательные танцовщики, тогда молодые, но уже звезды, облеченные званиями, на памятном художественном совете, на котором «закрывали» балет, не посмели промолвить ни одного слова. Это потом они звонили и по телефону плакали по поводу потраченного многомесячного труда, по поводу так и не состоявшихся ролей. Но тогда они боялись. А вдруг победит не Григорович? Да, прав был Родион – такова атмосфера Большого Балета.

Владимир Васильев, выступая на худсовете, говорил о том, что балет ужасен по всем своим компонентам, что разрешение на премьеру подорвет престиж Большого. Неужели престиж Большого так невелик, что его репутация рухнула бы от одного-единственного спектакля?! Не думаю. Кстати, худсовет театра так ничего и не решил. Решение же о закрытии премьеры взяла на себя дирекция в лице директора, сейчас уже бывшего, Станислава Лушина. Он не осмелился ввязаться в эту «братоубийственную» войну. Когда балет сняли, я от досады забрал из театра партитуру, голоса и выкинул их в мусоропровод...

Несколько лет я не только не ходил в Большой, но даже когда мне нужно было мимо него проехать, я делал на машине крюк, лишь бы только его не видеть. Не общался с Родионом и Майей. Правда, года через три позвонил им. Трубку взял Родион. И я сказал ему:

– Родион, ни один балет не стоит нашей дружбы.

И я действительно так считаю.

Первый раз после перерыва я попал в Большой, когда Гранд-опера привезла несколько балетных спектаклей. Вера уговорила меня пойти посмотреть один из них с участием молодых французских танцовщиков. В первом отделении по иронии судьбы давали балет «Юноша и смерть». Как всегда, приветливее и, самое главное, искреннее всех меня встретили гардеробщицы и билетерши:

— Ах, почему вы к нам не ходите, как мы рады вас видеть!

Что я мог им ответить? Что на Большой у меня аллергия? Что я не могу поступить, как Покровский, — не обижаться на Большой, как нельзя обижаться на Кремль или Успенский собор? Но долго я не выдержал. Мы ушли после первого отделения, после «Юноши и смерти».

Потом мне пришлось не только прийти в Большой театр, но и проводить репетицию концерта программы «Новые имена», художественным руководителем которой я являюсь последние несколько лет. В этой программе я познакомился с совсем молодыми музыкантами, некоторые из них на моих глазах из детей-вундеркиндов превращались в зрелых замечательных исполнителей. Есть среди них просто звезды — пианист Александр Гиндин, гобоист Алексей Огречук, кларнетист Игорь Федоров, виолончелист Дмитрий Масленников. Никому из них нет еще и двадцати. Уверен, что их ждет блестящее будущее. И именно эти в общем-то дети в какой-то мере примирили меня с Большим театром. Меня устраивало то, что они были на сцене, а я — в зале. Мы замечательно общались, и мне было чрезвычайно интересно с ними.

И еще мне нравилось то, что им казалось: впереди их ждет только радость.

Мой стиль работы в кинематографе изменился. Отчасти потому, что мне надоело зависеть от исполнителей, симфонического оркестра, от вида оркестрантов, которые играют на записи полулежа.

— Маэстро, bravo! — кричали они после первого же дубля, несмотря на жуткую фальшь.

Я устал еще от многого, многого того, из чего складывается «работа над музыкой к фильму». Я решил обрести полную независимость и стал собирать звукозаписывающую студию, в которой рабо-

таю в кино последние десять лет. Денег на нее у меня, как всегда, не было. Я продал свой «мерседес» — «Мурку», как мы его называли. Меня долго уговаривали продать его подороже. Но я решил соблюсти свой принцип: с великой державой я в азартные игры не играю, с государством не вяжусь. Ну его к черту. И отвез «Мурку» в Южный порт, где мне заплатили за нее по цене старой «Волги». Перед въездом в магазин какой-то туркмен лег поперек дороги и выкрикивал, как на аукционе, постоянно повышая цену. Я продал свои любимые «Никоны». И как истинный «деловой человек», опять же почти за бесценок. Потом я получил какой-то приличный гонорар в Германии за трансляцию «Чернобыля» по «Немецкой волне» и там же, в Западном Берлине, купил многоканальный магнитофон и пульта. Это легло в основу моей студии. Теперь я могу записывать всю музыку к фильму у себя дома, не завися ни от кого, и отдавать на киностудию уже готовую фонограмму.

Друзья, зная мою привязанность к «Мурке», спрашивали:

— Чего ради ты расстался с «мерседесом»? Неужели не жалко?

Я не сразу нашелся, что ответить. И ответил я не им — себе. Чего ради расстался? Ради независимости. Поэтому смирился с утратой. В этой студии для меня сошлось многое — и независимость, и неистребимая любовь к технике, к разным «игрушкам». Все-таки должно быть и что-то положительное в современной технократической цивилизации?!

Конечно, живой оркестр есть живой оркестр, и ничто с ним не сравнится. Но саплерные инструменты, а я стремился к естественному звучанию, давали огромные возможности и в поиске новых тембров, и новых контрапунктов музыки и изображения. Когда мои коллеги попадали в мою студию, они удивлялись, зачем мне сразу несколько клавиатур? Но мой принцип — живое исполнение, живая запись, минимум монтажа на компьютере. Когда я записываю, я играю всегда сразу на нескольких клавиатурах. Как на органе.

И еще. Студия помогает мне отгораживаться от того мира, который мне нравится все меньше.

Лично для меня, в общем, мало что изменилось. Как я раньше пытался жить не по тем законам, по которым полагалось, ничего от влас-

тей не хотел и не ждал, а занимался своим делом, так же и сегодня. По-прежнему ничего не жду от власти — пишу свою музыку. И если она кому-то нужна — для меня это радость. Только работать приходится втрое больше, чтобы как-то поддержать тот уровень жизни, к которому я привык. Правда, и спрос на меня не упал, что приятно. Что касается того, что мы приобрели и потеряли... Но ведь мы этого сами же хотели. Правда, не ожидали, что будет именно так.

Телевизор раздражает. При большевиках тоже раздражал, но совсем по-другому. А сейчас я себя спрашиваю: почему это демократы не любят классическую музыку?..

Грустно, когда не бывает денег. Деньги мне нужны не на жизнь — на это я зарабатываю. Но есть что-то, что мне очень хотелось бы, — и я знаю, что этого никогда не будет. Например, профессиональный фотоаппарат «Лингофф-техника». Это фантастический фотоаппарат! Но у меня никогда не будет на него денег — это нереально. Или я всегда мечтал попасть на карнавал в Бразилию, в Рио-де-Жанейро. Вряд ли попаду. Хотя нет. Можно сказать, что все-таки съездил!

Не так давно явился ко мне некий человек и сказал:

— Здравствуйте, господин Таривердиев!

— Здравствуйте! Чем могу быть полезен?

— Вы знаете, что инфанта Испанская выходит замуж?

— Нет, не знаю. А что?

— Дело в том, что мы представляем группу испанских фирм в России. А инфанта выходит замуж не за принца крови, как положено, а за богатого промышленника.

— Ну и что? — продолжаю удивляться я.

— Пришлось даже испросить разрешения папы римского на этот брак.

— Замечательно, — говорю я с возрастающим изумлением. — Но какое отношение это имеет ко мне?

— Все королевские дворы сейчас готовят принцессе подарки. И мы, группа испанских фирм...

— Это я уже понял.

— ... тоже хотели бы сделать подарок. Нам сказали, что никто лучше вас не напишет органную музыку. Мы хотим вам заказать органную пьесу — в подарок принцессе.

— Знаете, написать я не успею. Но я только что закончил десять хоралов для органа, мне буквально на днях принесли ноты из переписки. Если хотите...

Прослушали.

— Боже мой, это то, что нужно! — воскликнул представитель двадцати испанских фирм. — Боже, как красиво! Именно то, что надо! Нам нужно немедленно взять ноты, переплести в сафьяновый переплет, а вы своей рукой напишете: «Принцессе Елене, инфанте Испанской, в день бракосочетания от Микаэла Таривердиева».

— Могу и написать, — ответил я.

— Кстати, а сколько это может стоить? — спросил он.

Вот тут я замялся.

— Право, не знаю, не приходилось писать музыку к свадьбам. Ни к королевским, ни к другим.

— А какой критерий? — не успокаивается испанец.

— Ну, какой критерий... Я могу сказать не для королевской семьи, а как принято на нашем телевидении. Скажем, за песню, которую исполняют певцы под гитару, — показываю я на включенный экран, — минимум две тысячи долларов. Иногда и больше.

— Ага, значит, десять хоралов — двадцать тысяч долларов. Так?

— Меня это устраивает.

И он уехал готовить контракт, а мы с Верой стали строить планы: сбывается голубая мечта. Мы таки съездим в Рио-де-Жанейро! До поздней ночи смаковали поездку.

На другое утро раздается звонок. Слышу знакомый голос представителя двадцати испанских фирм:

— Это потрясающе! Я под впечатлением! Музыка хай класс! Одна просьба. Вы не могли бы в цене уступить?

Я не сразу понял, а потом говорю:

— Знаете что? Приезжайте, забирайте ноты. Я их дарю вам и вашей принцессе.

И так у меня всю жизнь. Поэтому когда мне говорят: вы сделали сто тридцать четыре фильма, — да вы же миллионер?! — мне трудно бывает отвечать, особенно за рубежом.

Когда-то в Мехико я познакомился с женщиной, которая написала знаменитую «Бесаме мучо». Она возглавляла музыкальное об-

щество авторов в Мексике. Это была фантастически богатая женщина, хотя прославилась как автор одной песни. Так что я отвечаю на этот вопрос: я-то делал эти фильмы не в Америке, а в России. Скажем, за «Иронию судьбы...» получил пять тысяч рублей, за «Семнадцать мгновений» — одиннадцать. Вот когда я наконец сделал ремонт в своей квартире. Почти как у Моцарта в «Свадьбе Фигаро»: чести много, а денег мало.

Вот так мы с Верой побывали в Рио-де-Жанейро.

А про «прохиндеев», правда, еще до встречи с ними, написал оперу-гротеск «Женитьба Фигаренко». Сюжет, как мне это уже приходилось делать в «Калиостро», — классический, Бомарше, но перенесенный в наше время. Там есть Евграф, но не граф, Альмавивов, Альмавивова жена, Сюзанова и Керубинов, Базулев и Бартолович и, конечно, Фигаренко, который хочет открыть свою частную парикмахерскую. Когда я писал эту оперу, девятиголосные ансамбли, которые появляются, как и положено в комической опере, в финале каждого действия, я жутко смеялся. Получил наслаждение от работы огромное. Вообще считаю, что это лучшая моя опера. Но пока она не поставлена — стою в очереди авторов в Камерный театр. Ну что же, я же сам сказал Покровскому, что это единственная очередь, в которой я готов стоять...

История же с испанцами имела свое продолжение. Позвонили мне как-то из Союза кино:

— Тут для вас письмо лежит. Откуда-то из-за границы. Приезжайте, заберите.

А мне все некогда. Или забывал я его забрать. Несколько недель валялось. Наконец взял. Привожу домой. Вижу — на конверте золотая корона. Вскрываем. Не по-нашему написано. Аккуратным почерком. Оказалось — собственноручное письмо от инфанты Елены. С благодарностью за подарок к свадьбе. Но и этим дело не закончилось. Поздним зимним вечером раздается звонок по телефону. Мужской голос представляется: кабальеро чего-то де чего-то. Говорит, что королева Испанская приезжает на день в Москву, специально послушать «Хованщину». И кабальеро зовет меня в Большой театр, чтобы лично представить королеве. Извините, говорю, очень

занят. А про себя думаю: привет из Бразилии. Да и в Большой не хочется. Сказал бы вслух, да ведь не поймет же.

И все же я не могу не спрашивать себя: что со мной происходит? Брюзгой становлюсь? Черт его знает! Но не в этом дело. У каждого человека ведь два возраста. Биологический и внутренний. Они почти ни у кого не совпадают. Мне с молодыми явно легче, чем со многими из ровесников. И сегодня, когда мне уже за шестьдесят, друзья у меня — молодые. Например, подружился с Андреем Карауловым. По возрасту он мне в сыновья годится. А я этого не ощущаю, да и он, по-моему, тоже. Но самое интересное — с режиссерами.

Мне дорого то, что, когда я был молод, — меня приглашали молодые режиссеры. У нас с ними был общий язык. Ну это понятно.

Когда я стал старше, «среднего» возраста, — меня по-прежнему приглашали молодые. И я опять находил с ними общий язык. Сейчас, когда я уже в «третьем» возрасте, — меня снова приглашают молодые. И мы разговариваем с ними на одном языке. Значит, я не застыл, значит, я еще не такой «старый крокодил». Мне было интересно и приятно работать с Сережей Урсуляком, с которым мы сделали уже две картины — «Русский регтайм» и «Летние люди. Дачники». Когда он принес сценарий «Русского регтайма» и я прочел его, мне вдруг показалось, что в этом есть что-то от «До свидания, мальчики». Тоже три мальчика, только семидесятых — восьмидесятых. Как решит картину этот мальчик восьмидесятых? Какой будет ее интонация? Интонация Сережи Урсуляка оказалась мне близкой. И в нем ко мне в чем-то вернулся Миша Калик. И я думаю, что Урсуляк один из немногих, а может быть, единственный, кто сумел продолжить эстетику, линию каликовских картин.

А в восемьдесят девятом в Москву приехал Михаил Калик. Наконец-то его имя, его легендарные картины, почти на двадцать лет выкинутые из жизни, возвращались из небытия. Им повезло меньше, чем картинам Тарковского. Они были вычеркнуты из жизни не одного поколения. В аэропорту его встречали уже порядком

постаревшие мальчики и девочки из нашей компании шестидесятих. Интервью на телевидении, в прессе, ретроспектива фильмов — в моду вошли те, кто возвращался. Миша не вернулся совсем. Он вернулся снимать. Калик и в Иерусалиме оставался Каликом. Он никогда никому не пытался угодить. Он всегда больше всего ценил свою независимость. И поэтому приехал снимать свою следующую большую работу в Москву.

Он вернулся через восемнадцать лет. Со сценарием киноэпопеи. О своей жизни. Жизни Михаила Калика. Никто не верил, что можно снять картину, в которой задействовано 150 актеров, где нужны огромные массовые сцены. Но он снял этот фильм. Фильм-мемуары, «советский Амаркорд» режиссера из Израиля. Фильм о его жизни. О человеке — Михаиле Калике и человеке вообще. О добре и зле. О мальчиках, которые жили, любили, снимали фильмы. И один из них уехал.

Мальчики думали, что навсегда. Но он вернулся. «И возвращается ветер» — новая наша совместная картина была показана 14 ноября. Двадцать лет назад именно в этот день Калик покинул страну. Большой зал Дома кино был забит. Многие плакали. Калик вернулся — и вместе с ним особая, пронзительная интонация. Здесь есть и светлое, и страшное. И мальчик, идущий за солнцем, и лагерь с поразительными по достоверности сценами. Этот план наголо стриженных эковских голов на тонких некормленных мальчишеских шеях — на морозе сняты по приказу шапки по случаю смерти главного «пахана» в 1953 году. И реминисценции из прежних фильмов, которые в конечном счете — о жизни этих светлых мальчиков. Последних романтиков, последних идеалистов. Наступает другое время. Не их время.

До свидания, мальчики!

Я все время думаю о том, почему я так живу? Меня все спрашивают: зачем я прихожу в Союз кинематографистов, что я там делаю, зачем стал секретарем по социальным вопросам, зачем руковожу компанией «Мир кино»? Ты композитор, известный, действую-

щий, почему, почему ты едешь выбивать квартиры, зачем занимаешься всей этой чепухой? Ничего лично для себя я от этого не получаю, тем более что прекрасно знаю: творческий союз, любой – композиторов, писателей – обреченный вариант, не имеющий никакого смысла. И вдруг я понял: с юности я занимался своим прямым делом – писал музыку – ночью, до трех-четырёх утра. Или сидел за столом за партитурой, или записывал, или она просто крутилась у меня в голове, а я в это время просто лежал и думал и как будто бы ничего не делал. Но она у меня крутится в эти часы. А постоянно отдавать невозможно. И я пришел к выводу, что, оказывается, так я набираюсь впечатлений. Может быть, неприлично, нехорошо говорить о том, что вот я куда-то еду, для кого-то что-то выбиваю или пытаюсь сделать – чтобы набраться впечатлений. Конечно, я это делаю, потому что хочу сделать добро. И все-таки не только для этого. Я питаюсь. Думаю, что это не так грешно. Может быть, если бы я питался злом, это было бы грешно. А я питаюсь тем, что стараюсь кому-то сделать добро. Я много лет не мог ответить на эти вопросы. Зачем я занимаюсь этой чепухой? Оказывается, вот зачем. Вот как был написан альтовый концерт? Он просто выскочил из меня, целиком, весь готовый. Это требует топлива. Самое любопытное – я так жил всегда. Меня не интересовало, будет ли это исполнено или не будет. На жизнь я зарабатывал музыкой к кино, которая была мне интересна, не скрою. Но и музыка к кино – она тоже дает мне топливо. Здесь постоянно идут какие-то эксперименты: вот это будет звучать так, а вот здесь – по-другому.

Злым гением в моей жизни оказался Родион. Не желая этого. А может быть, и желая, не знаю. Вот таким злым гением не смог оказаться другой мой друг, Андрей Вознесенский, который говорил мне: «Ты плохой отец своим детям (он имел в виду музыку). Написав музыку, ты должен ее устроить, заставить ее исполнить, издать. Я для этого на все, что угодно, пойду, я пойду в ЦК, я готов унизиться, лишь бы мои стихи увидели свет». Или еще он мне говорил: «Ты хочешь остаться целкой в бардаке». Но мне всегда был важен процесс. А вариант передачи музыки кому-то мне был неин-

тересен. Глупо, наверное. И неправильно. Наверное. Но это факт. И ходить для этого в посольства, куда меня также звали, стоять тупо с бокалом виски в руке и разговаривать с людьми, которые мне совершенно не интересны, — такой цены я не хотел платить и не хочу. Так же как и не ходил в ЦК на стакан чая. Я никуда не ходил. Я жил своей отдельной жизнью.

Когда после болезни, после инфаркта, вдруг позвонил Щедрин и сказал, что вот сейчас будет пленум и он просит меня войти в его секретариат («Ничего не надо, — говорил он, — главное, чтобы было твое чистое имя, твои чистые руки»), я дал согласие, полагая, что все для меня останется по-старому. Это была одна из страшных ошибок моей жизни.

Меня совратил не Щедрин. Меня совратила атмосфера, где вопрос престижности — где будет исполнено, в каком концертном зале, в каком отделении, в каком сочетании — не музыка, а вот ЭТО было важно. И вдруг я тоже стал обращать на ЭТО внимание. За те несколько лет, что я провел в стенах Союза композиторов, я очень долго расплачивался. Я никогда бы не влез в историю с Большим театром, если бы не вот этот неверно понятый, вернее, чужой принцип жизни. С этим балетом, с третьесортным балетмейстером. Со многими другими обстоятельствами места и времени. Но мне казалось: Большой театр меня пригласил! И вместо того чтобы вести себя как всегда: вот партитура, ни одной ноты здесь не меняется, не нравится — до свидания, — стыдно сказать, но мне так хотелось, чтобы в Большом театре поставили мой балет, что я стал переделывать — не по указке начальства! — а потому, что «вот это неудобно будет балетмейстеру», «а это будет неудобно станцевать», «а это неудобно будет тому», «а это непривычно», «а вот Хачатурян тоже переделывал». И все становилось более банальным, а потом я стал переставлять номера, потому что танцовщики уставали... Я сам погубил свой балет. И когда понял, что это для меня смерть, я просто сказал: «До свидания! Я вас знать не хочу! Ни Союз композиторов, никого, я вас знать не знаю». Но долго, несколько лет, я приходил в себя, возвращал себе свое состояние. Человек, нормальный человек, не может жить в состоянии других. Он может жить в со-

стоянии своем, которое ему понятно, тогда он живет нормально. А я всегда жил так: я просто живу. И никакая моя музыка не перебьет это мое ощущение. Я не чувствую себя мессией, как чувствуют себя из трех с половиной тысяч композиторов все три с половиной тысячи, и, главное, не желаю себя чувствовать таковым. Музыка — одна из сторон моей жизни, есть масса других проблем и дел. Еще есть рассвет, еще есть ночь, еще есть море, есть океан, есть водные лыжи, есть многое, что мне очень интересно. Еще есть моя любовь. И музыка — один из аспектов моей жизни.

Я жизнью заплатил за то,
что жил, как хотел.

Редьярд Киплинг

Мы собираемся лететь в Сочи на все лето. Сначала — на «Кинотавр». Потом — в «Актер». А потом — как получится. Мы летим к морю в надежде на море. Море помогает всегда. Море помогает почувствовать себя лучше, избавиться от хандры, работать. На море мы хотим закончить книгу, первые главы которой уже передали для публикации в журнал «Киносценарии». Этой книгой мы занимались несколько лет. Микаэл Леонович то с увлечением диктует мне большие отрывки. То бросает ее, махнув рукой, предлагая самой написать целые главы:

— Ну ты же все знаешь, если хочешь — сядь и напиши. Зачем ты ко мне пристаешь?

Когда мы сидели в маленьком шумном ночном кафе в Риме, прямо под стенами замка Святого Ангела, с Наташей Рюриковой, о чем-то болтали и было так весело и интересно, Наташа предложила что-нибудь написать для «Киносценариев».

— Да у нас уже кое-что есть, — признались мы.

— Так дайте.

— Но это только первые две главы.

— Пишите дальше, — предложила Наташа.

Тянули мы долго. Мне никак не удавалось уговорить Микаэла Леоновича вернуться к рукописи.

— Может быть, мы опубликуем эти главы? Тогда ему придется закончить книгу, — заговорщически обращалась ко мне Наташа.

— Так и решили. Мы летим в Сочи, когда первые два номера журнала уже в наборе.

— Вместе с большим количеством вещей — все-таки уезжаем минимум месяца на два — я положила и маленький диктофон. Точно помню, что я его тщательно упаковала. Но в Сочи мы его не находим. Десять раз перерываем чемоданы. Он пропал.

— Спрятался, — говорит Микаэл Леонович.

Мы пробуем договориться с кем-нибудь, чтобы диктофон передали из Москвы. Не получается. В «Актере» тоже ни у кого диктофона нет.

— Ничего, закончим в Москве. У нас еще есть время, — успокаивает он.

25 июля, когда я осталась одна в нашем номере на пятнадцатом этаже санатория «Актер» и ко мне приехали какие-то люди за одеждой, я передала им смокинг, который мы брали для «Кинотавра», но который Микаэл Леонович так и не надел, рубашку, туфли... Из башмака выпал наш маленький диктофон. Мы были правы: мы брали его с собой. И Микаэл Леонович был прав, как всегда, — диктофон спрятался. У нас странные взаимоотношения с вещами, среди которых и с которыми мы жили. Перед поездкой в Сочи отключается радиотелефон, ломается телевизор, гаснет электронная записная книжка. Уже в Сочи останавливаются часы. Прячется диктофон.

Мы не успели сделать последнюю главу. Поэтому мы ее делаем. Только теперь от моего лица.

Я, ВЕРА

Еще в детстве мне казалось, что со мной должно произойти что-то необыкновенное. Нет, не казалось — я была уверена, что это произойдет. Я всегда ждала ЭТО, сама не зная что. А может быть, зная, что это что-то, что у взрослых называется «любовь». Иногда я неслась, боясь опоздать, как будто знала куда. Неслась сломя голову, не опасаясь за то, чтобы она осталась целой. Я правда никогда ничего не боялась. Я не знала чувства страха. Я пронеслась через детство, через Гнесинский институт, через увлечение старинной музыкой. Из медиевистики — изучения старинных манускриптов XIII–XIV веков — я попала в газету и во взрослую жизнь, где был маленький ребенок, интересная работа и муж. К браку я довольно скоро стала относиться как к неизбежному злу. Брак он и есть брак. И я понеслась дальше.

В то утро я оказалась в Зале Чайковского. Никаких предчувствий у меня не было. Хотя именно тогда, в тот год, «нервы были обожжены». Потом, много позже, я определила это ощущение — ощущение себя в невесомости. Которое дает музыка Баха, Моцарта. Которое

вдруг возникает после сильных переживаний. Или — трагических, или — радостных, но к которым всегда почему-то примешивается ощущение неизбежности утраты. И ты летишь, летишь, но только в невесомости. Внутри все натянуто так, что ты даже не ощущаешь этого натяжения.

В Зале Чайковского идет репетиция вечернего концерта. В первом отделении исполняется скрипичный концерт, во втором — кантата «Доктор Фаустус». Во втором — Шнитке, в первом — Таривердиев. Я была из страны непуганых идиотов. Мои родители (это отдельные семьи, где и мама и папа — университетские профессора) по принципиальным соображениям не покупали телевизор. Фильмы «Семнадцать мгновений весны» и «Ирония судьбы...» мы, конечно, смотрели. Специально ходили к друзьям. Вообще-то мама считала, что иметь телевизор дома вредно. И Микаэл Таривердиев начался для меня со скрипичного концерта, с оперы «Граф Калиостро». Нет, все же не совсем так. Я помню вечер в Крыму. Мне тринадцать лет. Я сижу на берегу моря в пионерлагере «Артек». А из радиоприемника вдруг раздается голос: «Кто тебя выдумал, звездная страна?..» Песня о Маленьком принце. Чья музыка? Я об этом не задумывалась. Мне просто хотелось плакать...

Большинство ломится на этот концерт, да и на репетицию тоже, из-за Шнитке. Сценарий шумихи продуман умело: заранее заявлена Пугачева, да еще в партии Демона обольщающего. Потом пошел слух, что то ли ей запретили петь, то ли она отказалась, то ли не справилась с партией. Но аншлаг был обеспечен. Билетов не было. Прессу пригласили на репетицию. Шел фестиваль «Московская осень». Накануне состоялась премьера двухчасового «Приношения» для органа Родиона Щедрина. И мне нужно подойти к Микаэлу Таривердиеву с вопросом: не согласится ли он написать об этой премьере для газеты «Советская культура», где я тогда работала.

Вот так я к нему подошла. Он ответил, что, возможно, напишет, но даст ответ вечером, после концерта.

— А у меня нет билета.

Так мы познакомились.

Мне был выдан билет. Билет на тот рейс, которого я ждала. Билет на полет в невесомости, где есть дата вылета, но нет точки

приземления. У взрослых, кажется, это называется любовью. Но мы не были взрослыми.

Шли репетиции «Графа Калиостро» в Камерном театре. Михаил Леонович увлечен театром, постановкой — музыканты встречают его с восторгом. Маша Лемешева, уже через несколько лет после премьеры, с некоторой ревностью сказала:

— Когда я пою Прасковью Петровну, мне жаль только одного: что завтра ее будет петь другая певица.

В перерыве между репетициями вокруг него собираются все, кто только есть в театре. Он притягивает к себе как магнит. И выделяется в любой компании. Он особый, особенный. Не такой, как все, отдельный. Как человек, как музыкант. Его музыка не вписывается ни в какие привычные рамки. Она узнаваема с первых тактов. Это очень хорошо понимает тот же Родион Щедрин. «К его музыке нельзя подходить с обычными мерками», — говорит он. К нему как к человеку — тоже.

Для меня его музыка стала идеалом современной музыки вообще. Мне близки в ней те каноны классики, которые он на свой, современный лад воспроизводит, «оживание» в ней тех жанров, которые, казалось бы, уже давно канули в Лету — например, мадригалов (иначе и не назовешь многие его вокальные вещи, которые называются то песнями, то монологами, но по сути это современные мадригалы), какое-то удивительное чувство слова и поэтичность всего, что он делает. А комические оперы на современный сюжет! И постоянный спор со всеми вокруг: серьезная музыка может быть интересной! Опера должна быть захватывающей! На эстраде может звучать хорошая поэзия! Авангард давно уже не авангард! Он спорит со всеми. И в том числе с самим собой. Но, главное, его музыка дает то ни с чем не сравнимое ощущение невесомости, которое возникает неизвестно из-за чего и непонятно почему.

«Калиостро» еще репетируют. А он уже думает о другой опере — о «Путешествии дилетантов» по роману Окуджавы.

Я тогда еще не читала этого романа. И мне странно, когда он, открывая мне дверь, говорит:

— А вот и господин ван Шонховен пришел. И армячку у него есть. У меня и впрямь была вышитая дубленка, которых по Москве тогда ходило очень много.

Вскоре я прочла этот роман. Тогда он вышел отдельной книгой в сером переплете. И подумала, что у меня, наверное, все-таки другая роль.

«Господибожемой», — любимая моя фразочка. Я прямо так и вздрагивала от этого рефрена Александрины. Но не мы распределяем роли...

Мы придумали свой мир. И закрыли его тайной. Нам было так хорошо! У нас даже Новый год свой. Еще когда мы не могли его встречать вместе, 31 декабря мы переводили все часы в доме на четыре часа вперед. Ставили видеопленку «Иронии судьбы...», подгоняли бой курантов в фильме к этому же времени. И наступал Новый год. Это и был настоящий Новый год.

Впервые я вышла «на свет Божий» в Сухуми. Ашот, водитель катера из сухумского Дома творчества «Лилэ», договорился со своим братом, что мы проживем в его недостроенном доме на окраине города, у маяка. Из московской слякоти я прилетела в теплую нежную ночь. Октябрь, угасающее абхазское лето. Маленький блестящий одинокий баклажан в огороде. Полосатые матрасы, привезенные из Дома творчества. Солнце по утрам бесцеремонно заглядывает в окна без занавесок. Мы больше не хотим и не можем расставаться.

У него всегда было два мира — один для публичной жизни, которую он все меньше любит и от которой все больше отгораживается. Его большие очки, без которых он чувствует себя раздетым, тоже своего рода защита. Другой мир, свой, тщательно оберегаемый и мало кому известный, в который вхожи очень немногие люди. Единицы. Даже родственников он выбирает себе сам. Миру Салганик, с которой дружит много-много лет, называет своей сестрой, из-за чего возникает масса недоразумений.

— А вы говорите по-армянски? — спрашивают ее после такого представления. Вернее, подтекст другой: «Вы тоже не говорите по-армянски?»

Она жутко злится. Но ничего с этим поделаться не может. По его внутренним представлениям она действительно его сестра. И он в это действительно верит.

— Почему его все так любят? — удивлялся Родион Щедрин, наблюдая, как даже люди, которые, казалось бы, ничем с ним не связаны, с радостью кидаются ему на помощь. Не говоря уже о близких. Микаэла Леоновича действительно любят все, кто внутри его мира и кто не пытается его перестроить, перекроить на свой лад.

Мир перестраивает он сам. Всякий раз, оказываясь в номере гостиницы, пусть даже на день или два, он переставляет мебель. Когда садится работать, не может взять в руки карандаш, если на столе и в квартире не наведен идеальный порядок. Каким должен быть этот порядок, он тоже устанавливает сам. Вот на этой стороне — пепельница, а на этой — папка партитурной бумаги, а вот здесь — зажигалка, а под правой рукой — автоматическая японская точилка для карандашей, которая производит неизгладимое впечатление на тех, кто впервые слышит жужжание этого агрегатика. Он не может работать и жить в беспорядке.

— У меня нет позиции, — говорит он.

Это предельная степень самоосуждения. Ощущение крайнего дискомфорта, которое он любой ценой должен преодолеть.

— В семье виноватым может быть всегда только один. Неужели ты не понимаешь, что это очень удобно? Не нужно разбираться, выяснять отношения.

Так мы выводим формулы нашей совместной жизни. Виновата всегда я. И никогда с этим не спорю. В этом конечно же есть элемент игры, который нравится нам обоим и без которого все может стать скучным. А скука — это невозможно. Тем более что поразительным образом Микаэл Леонович всегда прав. Нам не пришлось привыкать, подгонять себя друг к другу. Все было давно подогнано. «Майя, — говорил он всегда о Плисецкой, — не человек. Она — явление природы». О нем можно сказать то же самое. Микаэл Таривердиев — это явление природы.

Его любили везде и всегда. Но только не в Союзе композиторов. Там он вызывал чувство опасливого недоумения. Неизвестно, чего

можно было от него ожидать. Когда Родион Щедрин позвал его в свой секретариат, в Союзе композиторов секретарская должность воспринималась как представительская синекура. Так было привычно. Но Микаэл Леонович же был убежден, что его позвали работать. Если он дает согласие войти в секретариат, он должен что-то делать. Не сидеть же просто так?! И он стал вникать во все, чем вызывал подозрительность окружающих. То он предлагал пересмотреть списки исполняемой музыки на фестивале «Московская осень», то организовать кассу помощи старикам, да мало ли что еще.

Не мог он жить и по законам группы. Принцип «против кого дружим» ему отвратителен. У него одна группа — группа талантливых людей. И по этому принципу ему близки и Родион Щедрин, и Шнитке, и Губайдулина, и Рыбников.

Я помню, когда Валерию Гаврилину, к которому он относился просто восторженно, хотя едва с ним был знаком, присудили Государственную премию, Микаэл Леонович предложил послать телеграмму с поздравлениями от имени российского Союза. Секретариат этому воспротивился. Это был «другой лагерь». Свиридовский. Тогда Микаэл Леонович послал телеграмму от своего имени. Валерий Александрович прислал ему письмо. Так началась небольшая переписка и регулярная «перезвонка» — они поздравляли друг друга с Рождеством, Пасхой. Гаврилин ответил ему таким же искренним восхищением. «Вы очень добрый человек, и удивительно, что сохранили свою сердечность, будучи музыкантом. Это почти невероятно. Правда, вы музыкант необыкновенный и пишете по зову сердца. В моей музыке много такого, что сформировалось под прямым воздействием идей вашего изумительного творчества и нравственно на него опирается» — это письмо было особенно дорого Микаэлу Леоновичу. Тем более что получил он его в год Большого театра.

Не знаю, смогли бы они подружиться, живи Гаврилин в Москве или Микаэл Леонович в Ленинграде. Может быть, и нет. Слишком многим это было бы поперек всего. Но они услышали одиночество друг друга.

А Союз, может быть, в результате и послал телеграмму, как всегда посылал — по одной болванке. У нас таких перебивало много. Все они поразительно одинаковые.

У него собственный кодекс поведения, кодекс мужской чести, от которого он никогда не отступает и уважает его в других. Он часто говорит:

— Только дураки ничего не боятся. А храбрый человек — это тот, кто способен пересилить страх.

Меня поразили две истории, которые мне рассказал Карен.

— По воскресеньям отец брал меня в Сандуны. В Сандуновских банях высшего разряда есть бассейн. Тогда мне казалось, что очень большой. На одной стороне — постамент, на котором когда-то была то ли купающаяся нимфа, то ли пловец. Что точно, неизвестно, но постамент сохранился. И под ним над водой бассейн была, да и сейчас есть, полукруглая кафельная чаша. Голые мужики, выскочив из парной, с азартом прыгали с постамента в бассейн. Меня долго подмывало последовать их примеру. И однажды тайком от отца я на этот постамент забрался. Мне было лет восемь. Смотреть сверху вниз оказалось совсем не так, как снизу наверх. Прыгнуть я не решался. Вокруг столпились мужики и подзуживали:

— Прыгай, пацан, или слезай, не мешай.

Случилось то, что должно было случиться: отец меня заметил.

— Прыгай! — крикнул он мне.

Я растерялся. Ослушаться отца не хотелось, я очень дорожил его уважением. Но я точно знал, что если прыгну, то задену коленкой за чертову вазу.

Отец, поняв, что решимости мне не хватает, крикнул из воды:

— Ну слезай, если боишься!

Он сказал это, и я увидел такое сожаление в его глазах, что взял и прыгнул. Ногу распорол до самой кости. Отец при помощи банщика, у которого почему-то не оказалось бинтов, перевязывал меня разорванными нательными майками, их собирали по всей раздевалке. Он сам так испугался и растерялся, что, когда банщик дал ему невообразимых размеров флакон йода, у отца дрогнула рука и он вылил на рану, наверное, полбутыли. А бутылка была поллитровая. Потом он мне говорил:

— Больше всего меня поразило, что ты не кричал, а только тихо улыбался.

Этот прыжок стоил мне двухмесячного пребывания в Морозовской больнице. Но с этого момента отец всегда разговаривал со мной только как со взрослым. История, конечно, получилась скверная, особенно для отца, который принес меня к матери на руках. Догадываюсь, что ничего хорошего не услышал. Однако ни он, ни я никогда не жалели о том, что этот прыжок все-таки состоялся.

Вторая история случилась чуть раньше и в отсутствие Микаэла Леоновича. Карена взяли в магазин, где он попытался стащить коробку конфет. Ну не устоял человек перед соблазном. Мать вызвала Микаэла Леоновича разбираться с сыном. Когда он вошел, у него было такое лицо, что мать вскрикнула:

— Микаэл, не надо!

— Сама вызвала, — ответил он, поволок Карена в комнату и начал его душить: — Если мой сын — вор, мне надо застрелиться. Чем самому стреляться, я лучше тебя придушу.

— После этого, — говорит Карен, — я ни разу в жизни не дотронулся до чужого. Никогда!

Да, он ничего не боялся. Ничего, кроме двух вещей. Он боялся за самых близких. И боялся быть униженным.

— Сережа, ну хоть вы выступите, — уговаривала я концертмейстера оркестра Большого театра Сережу Гиршенко прийти на худсовет, когда готовился разгром балета «Девушка и смерть». — Ведь там никого, кроме вас и Копылова, из музыкантов нет.

— Вы себе не представляете, что будет со мной, если я это сделаю. Меня просто выживут из театра.

— Если вы хоть что-нибудь не скажете о музыке, он этого не переживет. Он умрет.

Сережа выступил. Выступил дирижер-постановщик Александр Копылов, который защищал музыку, как мог. «За» выступила Марина Семенова. «Против» — Васильев, Максимова, Уланова. Семенке очень хотелось танцевать этот балет — это единственный балет, поставленный на нее. Но она молчала.

По телевидению как раз в это время в очередной раз шли «Семнадцать мгновений весны».

— Вот он пусть и пишет себе музыку к кинофильмам, — резюмировала свое выступление на худсовете Галина Сергеевна весьма категорично.

Но на самом деле им было наплевать и на балет, и на музыку. Речь шла о другом.

Через некоторое время после того, как сняли балет, позвонили из Большого:

— Мы хотим вывезти на гастроль в Америку сюиту из вашего балета. Не могли бы вы вернуть в театр ноты?

— Нет, не могу, — ответил Микаэл Леонович.

Поездка в Чернобыль — мы были там в разгар репетиций в Большом театре, и еще ничто не предвещало скандала, — и история «Девушки и смерти» стали каким-то внутренним рубежом. Чернобыль и Большой театр в чем-то совпали в его жизни. Чернобыль был тем, что потрясло его извне. Большой театр — изнутри. Предательства он не боялся. Он не мог его пережить.

Симфония для органа «Чернобыль», как бывало не раз на моих глазах, пришла ему в голову так, будто упала с неба. Конечно, до этого был период очень острых переживаний, впечатлений. Период какого-то постоянного ощущения дискомфорта себя в жизни, неудовлетворенности, раздражительности. Такое состояние всегда предвещало появление чего-то нового. Как будто шел процесс внутреннего созревания, вынашивания. А процесс рождения был одномоментным. Микаэл Леонович просто сел в студии за инструменты и играл от и до все сочинение. Уже потом он переносил это на нотную бумагу, за столом, — делал это легко и с неизменным наслаждением.

Симфония писалась в расчете на Гарри Гродберга, с которым мы тогда много общались. С ним было интересно. Он знал об органе если не все, то почти все. Он рассказывал о разных душах разных органов. Тех, на которых он играл и которые помогал строить. Он рассказывал о своих слушателях по всему Союзу. Рассказывал,

что, как некогда молодой Бах пешком отправлялся слушать знаменитого Буктехуде из Арнштадта в Любек, так из Братска, только теперь на автобусах, приезжают слушать орган в Иркутск. Гродберг романтичен, серьезен и немного высокопарен. И очень соответствует своему инструменту.

Перед премьерой был всегдашний сумбур, но прошла она замечательно. В памяти же, как всегда, ярче и лучше отпечатались репетиции. Этот процесс поиска звучания, соответствия его собственного представления и ощущений исполнителя увлекал Микаэла Леоновича чрезвычайно. Мы сидим в пустом Зале Чайковского, который от этой пустоты кажется просто огромным. В этом пустом пространстве почему-то вспоминается рассказ Гродберга о том, как он тайком проникал на репетиции легендарного Исаии Браудо и, прячась за креслами, слушал его.

Пока Гродберг готовится, открывает крышку мануалов, меняет уличные туфли на удобные для игры, мы проходим мимо фасада инструмента и поднимаемся по лестнице туда, где располагаются в четыре этажа девять тысяч труб, каждая из которых издает свой единственный тон.

Гродберг готов, и начинается репетиция. Гродберг трогает клавиши, переключает тембры. Микаэл Леонович не может усидеть на месте. Он ходит по сцене. Они яростно спорят о регистровке. Оба нервничают. Но вот начальные звуки заполняют зал — значит, договорились. По опыту знаю — ненадолго. Вот сейчас Микаэл Леонович спрыгнет со сцены в зал, начнет перемещаться по нему, проверяя звучание в различных точках. А Гродберг будет сердито уверять его, что он тоже не глухой. И так ночь за ночью, несколько ночей подряд. Почему ночью? Да потому, что зал свободен только в это время. Мы встречаемся здесь после вечерних концертов. Все известно наперед: в паузах, когда перегревшемуся органу дают отдохнуть, Гродберг брюзжит, понося филармоническое начальство, которое не желает считаться с его возрастом, по ходу вспоминая болезни всех знаменитых музыкантов и отчего они у них произошли. Жена Гродберга, Наташа, которая ему всегда ассистирует за органом, вздыхает. А Микаэл Леонович с трудно скрываемым нетерпением ждет окончания паузы, когда Гродберг забудет обо всем, кроме музыки.

Выходим из филармонии — никого, кроме сонных сторожей. На улице идет снег. Разъезжаемся по домам. Микаэл Леонович, несмотря на усталость, спать не может.

— Черт, музыка так и крутится в голове!

Но это нормально. Так с ним всегда. После репетиций. После законченной работы в студии. После концерта.

Казалось бы, успех «Чернобыля» мог перевесить историю с Большим. Но внутренний спор с Большим все продолжается, история загоняется внутрь.

Через год после того, как партитура «Девушки и смерти» полетела в мусоропровод, полетел сердечный клапан. Микаэл Леонович работал на картине «Комментарий к прошению о помиловании» с режиссером Инной Туманян. Как всегда, ездил на перезапись сам. Февраль, холодно и сыро. Не только на улице, но и на студии Горького. Там он подхватил воспаление легких. Но Инна попросила прийти на обсуждение картины в Дом кино. С Инной он был знаком и дружил еще с картины Калика «Любить», где она была режиссером документальных съемок. Потом они делали вместе картину «Пятнадцатая весна». Инне он отказать не мог и поехал. Тем более что картина ему нравилась. А потом — Кардиоцентр, где и вынесли приговор: нужна операция, нужен искусственный клапан.

— Я оперироваться не буду, — говорит он. — И в Бакулевский больше не лягу.

Этого места он избегает так же, как Большого театра. Оно навсегда связалось у него со смертью матери. Я не была знакома с Сато Григорьевной. И в то же время у меня такое ощущение, будто я ее хорошо знаю. Она никогда для него не умирала. Это были совершенно отдельные, поразительные отношения матери и сына. Ненормальная любовь. При том, что мать была всегда невероятно требовательна и строга.

— Мне всегда хвалили его в школе, только говорили, что он неусидчивый, — рассказывала она Мире. — Поэтому я ему внушала: ты средний.

Когда Сато Григорьевна лежала в больнице и он ездил к ней каждый день, ее соседка по палате как-то сказала:

— У вас очень хороший сын.

— У меня очень нежный сын, — ответила она.

— Как ты думаешь, мама там молодая и красивая? — иногда спрашивает он. Он не просто верит, он точно знает, что люди не умирают.

В 1988 году он принял крещение в церкви Вознесения на Армянском кладбище, куда ходил двадцать лет и где похоронены его родители. Он всегда был стихийно очень верующим человеком. И стихийным христианином, хотя формулировку «раб Божий» принять не мог.

— Я не раб. — Это слово его возмущает. Не принимает он и смирения. Ни в какой ситуации он не может оказаться на коленях. Скорее, он готов перестроить реальность. Он не вписывается в реальность. Он сам ее создает. Пусть даже в своем воображении.

Мы стали уговаривать себя, что, может быть, проживем и без операции. Так протянули два года. Шла нормальная жизнь. Новые картины, новая музыка — каждый год из Сухуми он привозит что-то новое. Прошел пятый съезд Союза кинематографистов, и атмосфера в кинематографе стала меняться — появились новые люди, новые режиссеры, новые слова, например, такие, как «проект».

С одним таким проектом фильма о еврейской певице появилась Инна Туманян. Для него нужно было найти актрису, которая бы еще и пела.

— При чем тут я и еврейские песни? — удивляется Микаэл Леонович.

— Микаэл, я буду работать только с тобой. И лучше тебя никто с певицей не справится, — уговаривала его Инна.

Кончилось тем, что мы отправились в Театр у Никитских ворот, слушать Машу Иткину.

— Очень мило, — сказал Микаэл Леонович, когда после спектакля ему представили Машу.

Она видела его в первый раз и не могла знать, что это означает «ужасно».

— Почему они все так плохо поют? — часто спрашивает он. — Они что, не слышат, что так фальшивят? Или их никто не учит?

Я помню, как трио «Меридиан», уже несколько лет спустя после того, как перестали с ним заниматься и он их давно не слышал, пригласили его на свой творческий вечер. Он очень не хотел идти. Отправил меня. Пели они замечательно. И пригласили его на свой следующий вечер.

— А вы будете петь цикл на стихи Вознесенского? — ищет он пути к отступлению.

— Нет, наверное, не будем, — растерянно отвечает Надя Лукашевич, которая всегда берет на себя все самые сложные моменты в своем ансамбле.

— Раз не будете, я и не приду, — радостно находит повод отказаться Микаэл Леонович.

Через несколько дней перезванивает Надя:

— Мы его повторили, будем петь.

Делать нечего — приходится идти на концерт. А не хочется, потому что боится разочарований. Но ребята работают классно. Он доволен.

Правда, это было позже. А пока его уговаривают взяться за Машу Иткину. Уговорили. Но сначала он взялся за себя. Нам приволокли домой целую гору еврейских песен — нотных сборников, пластинок. Он отслушивал их, не на шутку увлекся, потом выбрал шестнадцать, из которых сделал свои обработки. Нет, это не были аранжировки в обычном эстрадном понимании. Это были именно авторские обработки. Какие-то он сделал для двух гитар и голоса, какие-то а капелла, несколько — в сопровождении симфонического оркестра. Начались ежедневные выматывающие репетиции с Машей. Он работал с ней так, как работал со всеми певцами до этого, — если делать, так делать. Он опустил ее голос — до этого она пела на октаву выше, каким-то полузадушенным сопрано. А он объяснил ей, что у нее контральто. И действительно, после нескольких занятий ее голос как будто встал на место, зазвучал плотно, ровно, с красивой хрипотцой. Он заставил ее брать уроки иврита (песни записывали на иврите и на идиш), чтобы поставить произношение. Занятия продолжались полгода.

Запись назначили на «Мосфильме», звукорежиссером был Юрий Рабинович, с которым Микаэл Леонович работал на «Иронии судьбы...» и дружил много лет. Все уже забыли о сценарии, о фильме. И режиссер, Инна Туманян, и оператор, Сергей Примак, да практически вся группа, пропадали в тон-студии на «Мосфильме». Результат превосходил ожидания: Маша пела потрясающе. Известные и неизвестные еврейские песни стали звучать совершенно непривычно, в них появлялась какая-то библейская мощь и значительность. У нас на глазах рождалась певица суперкласса.

— Мастер, — обращалась Маша к Микаэлу Леоновичу.

— Не надо, Маша, — отвечал он. — И ты меня предашь.

Он уезжал на последнюю смену. Я, как всегда, стояла у окна и смотрела, как он идет к машине, садится в нее, заводит, выходит счистить снег, машет мне рукой, снова садится, выезжает, машина поворачивает направо, на нашу улицу с односторонним движением.

Я жду, он звонит со студии:

— Я выезжаю.

Тогда я начинаю прислушиваться к проходящим по улице машинам.

— Нет, это не его «Волга». А это «Жигули». Это еще «Жигули».

А вот это она. — И я кидаюсь к окну.

Что-то не то: он выходит. С ним рядом Сережа Примак и Маша. Что-то случилось...

— Микаэл никогда не опаздывает, — сказала Инна Туманян, когда его не было в студии через пятнадцать минут после назначенного времени. — Что-то случилось.

Позвонили на проходную «Мосфильма».

— Машина Таривердиева въехала на территорию пол часа назад.

Побежали по длинным мосфильмовским коридорам. Они нашли его напротив кабинета Андрея Тарковского. Он потерял сознание. Придя в себя, отказался отменить запись. Они записали все. Потом идея фильма расстроилась. Маша Иткина выпустила свой компакт-диск, где не было ни слова о том, что это авторские обработки, что это, по сути, вокальный цикл. Да и вообще имя Микаэла Таривердиева не было упомянуто.

Он не вставал после этой записи несколько дней. Мы надеялись, что все обойдется. Но больше он встать не смог. Приехал Рудик, наш друг, кардиолог.

— Надо оперироваться. Другого выхода нет. — Этот приговор был окончательный. Прощения о помиловании не проходили — мы это поняли. И все же он по-прежнему твердил:

— Оперироваться не буду.

Примчалась Мира.

— А что, если эта операция будет не в Москве? — спросила она.

— А где же?

— Ну, скажем, в Лондоне?

— Это невозможно.

— А если будет возможно?

— Ну тогда посмотрим.

— Поклянись на Библии, что поедешь, если все устроится.

— Клянусь.

К его «нет» мы все привыкли относиться с почтением. Не только из уважения, но и из понимания непреложности этого слова. Не обсуждать между собой происходящее мы не могли. Собирался некий фольклор: кто-то рассказывал о чудодейственных исцелениях, кто-то говорил: только Хьюстон. Кто-то утверждал: Израиль лучше. Но это все оставалось между нами. И тут появился Чингиз Айтматов с простым бытовым вопросом:

— Что происходит с Микой?

Выслушав длинный и на редкость сумбурный ответ, он сказал:

— Если я что-то могу, так в любую минуту.

И сделал это. Тогда он мог. Он был членом Президентского совета при Горбачеве.

С Айтматовым Микаэл Леонович общается не часто. По работе сталкивались только в «Современнике», когда Волчек ставила «Восхождение на Фудзияму». Но Чингиза он читает упоенно. И между ними есть какая-то вольтова дуга, какое-то понимание на расстоянии. Они очень разные, может быть, даже в чем-то прямо противоположные. Иногда перезваниваются. Иногда встречаются, но редко. Но эти редкие встречи запоминаются. С годами Микаэлу Леоновичу становится все ближе философский взгляд Чингиза на жизнь, на искусство — здесь они понимают друг друга. Через несколько лет Чингиз Айтматов заявится к нам с целой телевизионной группой из тринадцати человек, которая снимает о нем фильм

для немецкого телевидения. И не случайно он приведет их именно к Микаэлу Таривердиеву.

А тогда много чего было. Звонки министру здравоохранения. Переговоры с друзьями в Израиле, в Германии, в Англии. А время идет. И ситуация стремительно ухудшается.

Лондон уже прислал подтверждение, что на лечение берут, плату не взимают и даже назначили день операции. Родное Министерство здравоохранения приняло эту информацию к сведению — кажется, так это называется. А проще — гоняло бумажки по своим кабинетам. Выручил человек не сильно чиновный, зато надежный друг. Виктор Орлик работал тогда корреспондентом АПН в Лондоне. Коротко сообщив по телефону, что он думает по поводу ситуации, он в емкую фразу уложил свои эмоции. И добавил:

— Звоню в их Минздрав и рассказываю об этом безобразии послу. Замятин позвонил в тот же вечер.

Наутро раздраженный женский голос из министерства спросил:

— Почему, когда болен человек знаменитый, каждый раз поднимается такой шум?

Документы, впрочем, были выправлены.

В пятницу я получила паспорта. В субботу Микаэл Леонович попал в реанимацию Бакулевского института. Вылетать нужно было через неделю.

— Что нам делать? Лететь или не лететь? — спросили мы с Мирой Владимира Ивановича Бураковского.

— Что я вам могу сказать? Если я скажу «да», а он не выдержит перелета? Если я скажу «нет», все равно мы оперировать его не будем. Не уверен, что и англичане рискнут. Поздно. Могу сказать определенно: без врача вы лететь не можете.

Он поднял трубку, набрал какой-то телефон и попросил в экстренном порядке оформить командировку в Лондон Рудольфу Мовсеяну, профессору Бакулевского института.

Так решился вопрос о том, что Рудик летит вместе с нами. Это было в среду, в три часа дня.

В четверг вечером, когда я судорожно кидала вещи в чемодан, позвонил Родион Щедрин:

— Вера, если есть хоть один шанс, они его спасут.

«Только бы успеть!» — сверлило в голове, когда мы оказались на борту самолета, выполнявшего обычный рейс Москва—Лондон. Трехмесячная неопределенность, мытарства по кабинетам, трясучка на разбитой «скорой помощи», которая доставила нас к борту самолета в Шереметьево-2, остались позади. Впереди — новая неопределенность.

«Скорую» к трапу! «Скорую» к трапу!» — передавал напуганный экипаж радиосообщение в Хитроу. Самолет посадили так, что мы даже не успели заметить, как шасси коснулись посадочной полосы.

Так мы, Микаэл Леонович, Мира, Рудик и я, оказались в Лондоне. У трапа — другая «скорая», которая и отвезла нас в Лондонский королевский госпиталь.

В первые минуты мы мало что замечали вокруг: не прошел шок от перелета под капельницей, угрозы остановки сердца и разговора с представителем нашего посольства («если понадобится пересадка сердца, то англичане откажутся — большая очередь, не хватает донорских сердец, да и английские законы запрещают делать подобные операции иностранцам»). Но на нас обратили внимание сразу. Все отделение сбегалось смотреть на стеклянную банку, которая у нас называется капельницей.

— А, я помню, у нас такие были во время войны, — прокомментировал один из врачей, самый старший по возрасту.

Итак, мы в госпитале, в палате с окошечком на двери в коридор и окном, выходящим в большой сад. Мы на конвейере, который, кажется, никогда не останавливается. В этот же день нам сказали:

— Операция в четверг.

Первая надежда — не отказали. Новая проблема — дотянуть. С этого момента наша жизнь исчислялась минутами.

Вечер. Мне, уже привыкшей проводить в больнице не только дни, но и ночи, с трудом представлялось, что нужно будет ехать на другой конец Лондона, в предоставленную послом Замятиным квартиру. Я все оттягивала этот момент, хотя часы для посещений давно

истекли. Не хотела уходить и Мира — без ее безупречного английского мы бы просто пропали. Вдруг к нам подходит старшая сестра:

— Почему вы не уезжаете? Не хотите? Ну так оставайтесь. У нас есть небольшой пансион, где можно жить. Я попробую вас там устроить.

Так поздно вечером мы с Мирой оказались в «Джеймс Хора хаус», маленькой гостинице, как мы позже узнали, специально предназначенной для таких, как мы, и пациентов, которые приезжают из других городов Англии, других стран, чтобы показаться врачам. Двадцать четыре комнатки, скромных, но имеющих все необходимое. Кухня, где все жильцы собираются за завтраком, две гостиные — для курящих и некурящих. Единственное, за что здесь, оказалось, взимают плату — 40 пенсов, так это за пользование стиральным и сушильным агрегатом в бытовой комнате. Так мы стали обживать в Лондонском госпитале.

Утром, несмотря на уик-энд, жизнь в госпитале идет своим чередом. Необходимые обследования, врачебный обход. Уверенные, спокойные и улыбчивые сестры:

— Можно вас называть Микаэл? У вас такая фамилия...

Потихоньку мы начинаем присматриваться, замечать что-то вокруг себя. После наших больниц, с их бессмысленной суетой и вечной неуверенностью в правильности лечения, не просто и не сразу можно было привыкнуть к тому стилю, с которым мы столкнулись с первых же моментов. Воскресенье, но наш лечащий врач, кардиолог, наносит визит. У него уже есть первые результаты обследования. Первая беседа. Но мы ждем Терри Льюиса, о котором знали еще в Москве, — именно его нам рекомендовали как одного из ведущих кардиохирургов Великобритании.

— Он будет у вас в среду, после коронарографии.

А накануне — небольшое развлечение. На звук кружащегося прямо над госпиталем вертолета больные высыпали на балконы, раскрыли окна палат и кинулись наблюдать: посадка — взлет, посадка — взлет. На крыше одного из корпусов построена вертолетная площадка — новая служба «Скорой помощи». Под площадкой — операционные. Для экстренных случаев.

Терри Льюис появился минута в минуту. Строгий и изысканный, лет сорока пяти. Его сопровождает свита человек из двена-

дцати. Кардиолог, анестезиолог, ассистент, врачи и сестры отделения... За эти несколько дней мы уже привыкли к тому, что врач — это бог. На отношении к Льюису лежит печать особого поклонения.

— У вас поражен аортальный клапан. Операция, тем более такая сложная, — всегда риск. Конечно, вы рискуете. Но я уверен, что смогу вам помочь.

Микаэл Леонович обладает удивительной способностью чувствовать талант и профессионала. Он бесконечно уважает таких людей. И появление Терри, как потом мы стали называть Льюиса — он стал нашим близким другом, — внесло перелом в его эмоциональное состояние. Поразительно, но Микаэл Леонович мог спокойно выслушать все подробности предстоящей операции: какая она, операция, что с ним будут делать, что будет происходить, как пройдут первые дни и часы после нее. И все же он спрашивает:

— Очень больно будет?

— Очень, — отвечает хирург. — Но вы не почувствуете.

Время тянется невозможно долго. Завтра. Осталось пятнадцать часов. Десять. Восемь. Как перед стартом ракеты...

Этот день начался для всех обычно. Госпиталь жил своей упорядоченной жизнью. А наша жизнь была поставлена на конвейер. Сработает — нет?

«Только бы не видеть операционной...»

Время как будто и вовсе остановилось, в мыслях навязчиво прокручивается то, что вчера рассказывал Терри Льюис. Сейчас распиливают грудину. Останавливают сердце. Ужас! Читаю Библию, обнаруженную в комнатке в «Хора хаус»...

Льюис уже ждет в своем кабинете.

— Операция прошла блестяще, — этими словами он встретил нашу тройцу — Миру, Рудика и меня. — Но она была сделана в последний момент. Сердце очень больное. Я вообще не понимаю, как он жил с таким клапаном. Но сердце заработало само, не пришлось давать электростимуляцию. Сейчас он под наркозом. Вы можете зайти, посмотреть на него и отправляйтесь-ка погуляйте. Его разбудят только вечером.

Мы сидим в гостиной «Хора хаус», еще и еще раз пересказывая соседям слова Терри Льюиса. Входит его ассистент:

— А ваш уже проснулся, веселый! Вы-то чего здесь сидите?

И мы мчимся, стремглав пересекая госпитальный внутренний двор, в реанимацию. Поздний вечер, но здесь как будто нет ни дня ни ночи, а только секунды, минуты, каждая из которых может стоить жизни. И мы опять поражаемся налаженному конвейеру. Микаэл Леонович действительно проснулся после наркоза, правда, не столько весел, сколько голоден.

— Негритянка — дура! — услышали мы родные интонации.

Демоноподобная медсестра, с пышным конским хвостом на одном боку и белой шапочкой на другом, надевает ему кислородную маску. А он ее снимает. Она надевает — он снимает. Она надевает — он снимает. Маска, видимо, рассчитана на британский нос. Разобрались, нашли другую.

— Терри Льюис сказал, что операция прошла блестяще! Только попробуй устроить осложнение! — Мира сказала это таким тоном и так грозно помахивая пальчиком, что это часто потом служило поводом для передразнивания. Словом, нормальный обмен любезностями.

Операционную он так и не увидел. Рассказывал только, что в какой-то комнате, куда его привезли на его же кровати, кто-то приложил к лицу маску, спросив:

— О'кей?

— О'кей, — ответил он.

Потом тот же человек маску снял, опять спросил:

— О'кей?

— Да о'кей же, — ответил Микаэл Леонович, подумав, что он что-то проверяет.

— That's all! — Все!

Операция была закончена, он очнулся уже здесь, лежит, обвитый проводами, как космонавт в полете, и, кажется, действительно хорошо себя чувствует.

— Который час?

— Полночь.

— Господи, прошло пятнадцать часов!

Мы постепенно обретаем ощущение времени. Теперь оно стало двигаться в противоположном направлении. Часы ускоряются, дни

проходят. Второй. Третий. Мы уже в прежней палате. После нашего возвращения к уже хорошо знакомым сестрам появляется незнакомка в коротеньком халатике.

— А, Микаэл! Вставайте! Будем гулять. Вы много лежите.

Пришлось встать и пойти вместе с очаровательной девушкой (таких для этой роли специально здесь подбирают) и дойти до лестницы. Мы все втроем, обалдевшие, плетемся за ними.

— Вверх!

Так был преодолен первый лестничный пролет.

Мы не перестаем удивляться здешним порядкам. На четвертый день нас просто выставляют в сад погулять. На пятый мы выходим на Уайтчепел, улицу, на которой расположен Лондонский госпиталь и где родился Чарльз Спенсер Чаплин. Заходим в один из многочисленных рестораников «Пицца хат», где, к удивлению узнающего нас официанта-марокканца, уже посвященного в наши госпитальные дела, Микаэл Леонович заказывает пиво и уплетает спагетти. Потом, в Москве, нам как анекдот рассказывали, что кто-то видел Микаэла Таривердиева в лондонской пивной. Что ж, анекдот не так далек от правды.

Больных после такой операции выписывают из госпиталя на седьмой день. Нас задержали еще на три, потому что вскоре предстоял перелет.

По настоянию врачей мы все время находимся в движении — изучаем огромный квартал, который занимает госпиталь.

Крыло принцессы Александры, отделение Уорд, отделение Мери — каждая часть госпиталя названа именем человека, на пожертвования которого она создавалась. Не все имеют такую возможность — пожертвовать на целый больничный комплекс. Но желание сделать добро — с этим мы сталкивались в госпитале на каждом шагу.

Как-то в один из приемных дней к госпиталю подкатил солидный «мерседес» и из него вышел пожилой мужчина. По одышке сразу определили: наш, кардиологический. Действительно, солидный джентльмен вскоре оказался в нашем отделении. Мы столкнулись с ним, когда он вместе с другим не менее солидным джентльменом развозил больным вечерний чай и кофе. Весело, с шутками,

галантным ухаживанием за дамами, они подменяли нянечек, которых в госпитале и так хватает.

— Я тоже так хочу, — сказал Микаэл Леонович. И ночью отправился помогать нянечке-негритянке мыть посуду.

Потом много раз повторяет:

— Как жалко, что у меня нет много денег. А то я подарил бы их госпиталю.

— А вам нравится дарить такие подарки, как жизнь? — спросил Микаэл у Терри Льюиса, когда мы покидали госпиталь.

— Только без патетики, — ответил Терри.

Сам Микаэл Леонович в таких случаях делал то же самое: снимал пафос.

В тот день, когда мы выписались из госпиталя, нас пригласили в ресторан наши друзья, Науми и Джеффри Такер. Друзья у Микаэла появлялись иногда совершенно внезапно. Просто были люди, которые считывали какой-то близкий им код. А откуда еще взяться дружбе с баронетом, тори, человеком, который, когда он впервые приехал в Москву, предупреждал опасно, но убежденно:

— Я коммунистов не люблю.

Конечно, Джеффри — страстный любитель музыки. Но в отличие от Микаэла Леоновича, он мог позволить себе купить виллу там, где родился его обожаемый Пуччини. Не факт, что Микаэлу хотелось бы виллу именно в том месте, где родился Пуччини. Но в принципе вилла в Италии — это совсем неплохо. Тем не менее сдружила их отнюдь не музыка. И люди они были вполне разные, но каждый готов был утверждать свою позицию и с уважением принимать чужую. Сдружило их, может быть, вот что. Джеффри — замечательный рассказчик. А Микаэл Леонович очень любит слушать. Как они понимали друг друга — интересный вопрос. Но понимали. И еще было увлечение игрой. Джеффри не мог пригласить в ресторан просто так. Он должен был выбрать какой-то особенный, где бывали и бывают известные оперные певцы. Весь ритуал заказывания блюд тоже превратить в игру. Свести каких-

то прилетевших из разных точек мира людей, устроить политическую дискуссию...

Время провели замечательно. Выходим на Пикадилли. Прощаемся. Отказываемся от предложенной Джеффри машины. Вечер теплый — наконец-то в Лондоне установилась хорошая погода, решаем пройтись по городу, а потом показать Микаэлу Леоновичу лондонское метро, в котором мы уже наездили досыта. До Кенсингтона недалеко — всего две остановки. Одна остановка и еще одна, а между ними — пересадка. Время — час ночи. На станции пересадки выключен эскалатор. Смотрим вверх, на лестницу. Кажется, что она просто уходит в небо.

— Ого! — говорит он.

Мы замираем от ужаса: одно дело — гулять на одиннадцатый день после операции по Пикадилли и даже сидеть в ресторане, но подняться... А что делать? Ночевать в метро? Выхода нет. И вдруг Микаэл Леонович начинает легко и быстро подниматься. Смотрим друг на друга. Да нет, идет. Он просто летит по этой лестнице!

Летим в Москву с тем же экипажем. Подходит радостная стюардесса:

— Что будем пить, Микаэл Леонович?

— Пожалуйста, пиво и рюмку водки.

Через полтора месяца мы в Сухуми. Микаэл Леонович катается на своих любимых водных лыжах и серфере. Рассказывает о Лондонском госпитале как об упоительном времяпрепровождении. Самое смешное, что я тоже слушаю его как замороженная. Он рассказывает чистую правду. Но переосмысленно, под влиянием новой жизни, ощущения, что госпитального ужаса как бы и не было. Рассказывает о коронарографии, которой панически боялся. Но не о ней, а о красавице негритянке, которая, не отрывая глаз от часов, заговаривала ему зубы положенное время. О хорошеньких сестрах. И больше всего — о Терри Льюисе. Мы с Мирой в этом рассказе выглядим мокрыми курицами. Я не спорю. Я ликую.

А осенью в Москву на съезд кардиологов приезжают Терри и анестезиолог Питер. Я заезжаю за ними в гостиницу «Россия» и привожу их в Дом кино, где Микаэл Леонович заказал столик в

ресторане. Терри и Питер с женами, Мира. В лифт не помещаемся. Решаем ехать по очереди. Тут Микаэл Леонович презрительно машет рукой и начинает взбегать по лестнице.

— Эй, больной, больной! Мы так не договаривались! — кричит ему вслед Терри.

Впереди, нам казалось, нас ждет только радость.

Я не помню, как у Микаэла Леоновича появилась привычка ходить в Союз кинематографистов постоянно. Но это и не важно. Там шла какая-то перманентная перестройка: союз становился союзом гильдий, постоянно защищал какие-то интересы, шло подписывание каких-то политических заявлений — все мы жили в непрерывающейся ажитации вокруг политики, политиков, смены политических декораций, борьбы идей. Все это ему интересно. Появляются молодые режиссеры. Приезжает снимать свой фильм Миша Калик. Уезжает послом в Люксембург Чингиз Айтматов. Своя передача на телевидении «Белое и черное». Появляется киноакадемия «Ника».

— Какие мы, к черту, академики! — говорит он, но играть в эту игру ему нравится.

На первой церемонии «Ники» Микаэл Леонович вручает премию Гие Канчели. Через какое-то время он сам становится лауреатом. По иронии судьбы эту премию ему вручает Никита Богословский. Микаэлу Леоновичу передают статуэтку «Ники», весом с полномерную статую, он спускается в зал, садится. Рита Сендерович, которая сидит рядом с нами, спрашивает:

— Микаэл, а где часы? Покажите!

— Какие часы?

— Ну как же, вам должны были дать конверт и часы. А где, кстати, ваш конверт?

Конверта тоже нет. В перерыве скандал: где конверт и часы Таривердиева? Приносят другие часы и конверт. Через несколько дней идет заседание дирекции «Ники», где отсматривают всю церемонию, снятую на пленку. Идут кадры: Богословский вручает премию Таривердиеву. Беспристрастная камера фиксирует момент, как Богословский опускает часы и конверт в собственный карман.

После просмотра звонит Богословский:

— Микаэл, тут у меня какой-то конверт и коробочка. По-моему, это ваши.

— Ничего не знаю, Никита.

— Давайте, я вам пришлю их с шофером.

— Спасибо, не надо. Отвезите в Дом кино.

И пришлось-таки Богословскому везти коробочку с часами и конверт в Дом кино. В аккурат к заседанию дирекции. Розыгрыш на этот раз не удался.

Новые люди, ситуации, идеи, проекты, чаще всего неосуществимые, но иногда обретающие формы реальности. Господи, чего только не было! С Джеффри Такером он строит планы проведения концерта на Лондонском мосту. Для Капилы Ватсяян, директора Индийского культурного центра имени Индиры Ганди в Дели, пишет концепцию «Музея звука», кстати, замечательную. Становится членом президентского совета кинофестиваля в Выборге «Окно в Европу», «Кинотавра», секретарем Союза кино. Как всегда, терпеть не может представлять, действительно работает. Такое ощущение, что в его жизни открылся новый клапан. Иногда он говорит:

— Зачем я так живу? Зачем выкладываюсь? Зачем работаю на износ?

А по-другому просто не может. Он не может жить на сниженных скоростях. Но главное — интересно. Ему интересны новые люди, которые пришли в Союз кино и с которыми он подружился, он чувствует в них товарищей: Ирина Рубанова, Вадим Абдрашитов, Павел Финн, Сергей Соловьев, Александр Княжинский, Клим Лаврентьев, Владимир Двинский. Спорят как сумасшедшие, заседают. В результате не дают-таки развалиться Союзу, который так же, как и все прочие творческие союзы, пытались растащить по отдельным кускам собственности.

Микаэл Леонович занимается социальной защитой. Срабатывает мамина прививка: «Стыдно жить хорошо, когда другим плохо». Ездит по поликлиникам, государственным конторам, выбивает квар-

тиры, пособия, деньги на похороны... Ему иногда звонят просто так, просят помочь. И он помогает, часто об этом никто даже и не знает. Злитесь на необходимость принимать гуманитарную помощь для ветеранов кино, но выкладывается, чтобы она шла по назначению.

Как-то Микаэл Леонович встретил Евгения Евстигнеева. Оба они шли на какое-то собрание. Встретились на лестнице, по-моему Киноцентра. Микаэл Леонович взбежал по ступенькам, и Евгений Александрович спросил его:

– Старик, а правда, что тебе операцию на сердце сделали?

Микаэл Леонович рассказал о Лондонском госпитале, о том, как вообще замечательно делать операции на сердце. Он и правда всегда рассказывал об этом как об увлекательном приключении. Впрочем, многие даже и не знали, что с ним это произошло.

– Слушай, мне ведь тоже нужна операция на сердце. А к твоему хирургу попасть нельзя?

Деньги на операцию Евстигнееву уже тогда достали, не знаю, кто их давал, но занимался этим Алик Шерель.

– Почему же нельзя? – отвечает Микаэл Леонович. – Он ведь наш друг. Буквально на этих днях мы с ним свяжемся.

Звоним Терри Льюису, который, естественно, просит передать ему по факсу все выписки из истории болезни Евгения Александровича. Евстигнеев сам занимается «пересылкой» документов через нашего друга Рудика и его факс в Бакулевском институте. Терри отвечает молниеносно. Дело было в конце декабря, и он потребовал, чтобы Евстигнеев приезжал оперироваться как можно быстрее. Он готов освободить время для операции – там ведь тоже очереди. Более того, он перезванивает нам:

– Это ваш друг. Питер (с ним Льюис всегда работает только в паре) и я отказываемся от наших гонораров (примерно треть стоимости операции).

Но во МХАТе всюю идут репетиции спектакля «Игроки – XXI век». У Евстигнеева – одна из главных ролей. Впрочем, там все главные. Ставит Сергей Юрский. Микаэл Леонович уговаривает Евстигнеева бросить репетиции и уехать в Лондон, тем более что Терри нам прямо сказал, что надо торопиться.

Евгений Александрович решает играть премьеру. Идет довольно долгая и нудная переписка с госпиталем — мы знаем об этом, потому что он регулярно сам ездит в Бакулевский к Рудику — то отправлять факсы, то забирать ответы. Наступает день премьеры. Конец февраля. Спектакль — гвоздь сезона, как все спектакли, которые продюсирует Давид Смелянский. Евстигнеев играет замечательно. Он естествен и легок. И только потом мы узнаем, что он горстями принимал нитроглицерин! Он отыграл неделю премьерных спектаклей. Я помню все эти дни по числам, потому что мы знали, что он должен улететь в Лондон 2 марта. За какое-то время до этого я говорила с ним по телефону и предлагала, чтобы мы подробно рассказали ему и прежде всего его жене Ире, что из себя представляет Лондонский госпиталь, его порядки. Вот бы нам кто-то рассказал это перед тем, как туда лететь, — такой была моя логика. К тому же мы не могли не послать хоть что-нибудь Терри и Питеру. Я приготовила письма, компакт-диски — специально немного, чтобы Евгению Александровичу было все это не сложно захватить с собой. 1 марта, вечер. Они не звонят, дома их нет. Я сижу на телефоне и наконец часов в девять вечера дозваниваюсь до Иры. Мы разговариваем. Дело заканчивается тем, что часов в десять я попадаю к ним домой. Ира одна. Я передаю ей два конверта. Она не задает мне ни одного вопроса, что меня удивляет. Тогда спрашиваю я:

— Ира, а переводчик у вас там будет? Это важно, вы себе даже не можете представить, как это важно.

— Кажется, Геннадий Хазанов договорился с кем-то из посольства, — неохотно отвечает она.

Чувствуя свою неуместность, возвращаюсь домой.

Через неделю приходит сообщение из Лондона о смерти Евгения Александровича. Микаэл в шоке. Мы кидаемся к телефону и узнаем подробности от Терри. Он рассказывает, что прилетели они в Лондон 2 марта, в госпитале появились 4 марта. В тот день, когда Терри пришел к нему на осмотр, буквально чуть ли не на осмотре, у Евстигнеева начался обширный инфаркт. Его тут же повезли в операционную, но сделать ничего не успели. Поздно.

— Микаэл, просто поздно, — подчеркивает Терри.

У Микаэла Леоновича остается жуткий осадок. Конечно, он понимает, что не виноват. Постоянно повторяет:

— Я же говорил ему: брось все, лети в Лондон.

Но травма остается. Она усиливается, когда в «Московских новостях» появляются воспоминания Ирины Цивиной, жены Евгения Александровича, о поездке в Лондон. Микаэл не называется, но фигурирует в качестве «приятеля», который рассказал Евгению Александровичу о том, что операция на сердце — это не серьезно, что на четвертый день он пил в больших дозах коньяк. А убил Евстигнеева хирург Терри Льюис, который рассказал о проблемах сердца Евгения Александровича так подробно, даже нарисовал рисунок, что именно от этого ему стало плохо. У него такое воображение, что он не мог этого выдержать. Когда я это прочла, первое желание — позвонить и высказать все, что я по этому поводу думаю: если дело в воображении, то надо было заранее думать о том, кто будет переводить. Переводил ведь посольский врач, о чем было написано в этом же материале. А кто попадает у нас в посольские врачи и как они говорят на языке стран, в которых работают, мы все хорошо знаем.

Стиснув зубы, я воздерживаюсь от звонка. Микаэлу Леоновичу газету показывать не стала, спрятала, зная, как он расстроится. Но, как всегда, нашлись доброжелатели. Причем не из самых далеких знакомых. Показал человек, который хорошо знал подробности нашей поездки. Ему очень хотелось узнать подробности поездки в Лондон Евстигнеева. Обычное любопытство. Это был еще один шок.

Как раз в это время Микаэл Леонович пишет музыку к фильму «Ночные забавы». В главной роли — Евгений Евстигнеев. Последняя его картина. Он там играет в кадре на саксофоне. Вообще играет музыканта. Ирония судьбы? Совпадение? Слишком много совпадений. После этой картины мы стали называть ночную работу в студии «ночными забавами». Микаэл Леонович пишет музыку по ночам.

Работы много. Четыре фильма в год. В это же время делает и другую музыку: появляются еще одна опера — «Женитьба Фигаренко», органные концерты, хоралы. Складывает их в стол, не позволяя ни себе, ни мне заниматься их «пристраиванием».

— Если эта музыка чего-то стоит, она когда-нибудь окажется востребованной. Я этого не увижу. А ты, может быть, увидишь, — говорит он.

Кинематограф, кинематографическая среда дают ощущение востребованности.

«Кинотавр» стал для нас счастьем в чистом, дистиллированном виде. Выезжаем всегда в один и тот же день — 30 мая. 31 мая — наш второй день рождения, день операции на сердце. Мы всегда 31 мая празднуем между собой и посылаем телеграмму Терри. Мы ждем каждой поездки на «Кинотавр» так, как раньше ждали Сухуми. Может быть, это трудно понять, но он вернул нам ощущение Сухуми, с его вечными вечерними разговорами в баре, где рядом есть море, которое дает Микаэлу ощущение какой-то освобожденности. Загорать на пляже он не любит. Ему всегда нужно что-то делать. На «Кинотавре» он смотрит фильмы, когда работает в жюри и когда не работает, много общается. Здесь есть место, где мы пьем пиво, в одной и той же компании людей, которые близки и интересны: Ира Рубанова и Леня Пажитнов, Натэла и Вадим Абдрашитовы, Ира и Паша Финны.

В Сухуми мы были в последний раз в год путча. В тот год мы уехали туда раньше обычного. Мы бежали от юбилея, от юбилейных поздравлений, от предложений сделать какое-нибудь торжество по поводу случившегося шестидесятилетия. Часов в десять утра 19 августа — свинское время, по нашим понятиям (все знают о нашем ночном образе жизни), — позвонила Мира:

— Включите телевизор!

— Что случилось?

— Горбачева скинули.

Так для нас начался путч.

— Сидите в Сухуми! Не вздумайте лететь в Москву. В Москве танки! — требует Мира, периодически названивая и докладывая обстановку.

Что делает Микаэл Леонович? Он едет в аэропорт. Не то что билетов не было. Были отменены все рейсы. Мы сидели у телеви-

зора, смотрели «Лебединое озеро». Толпами заходили какие-то люди. Вечером выпивали с какими-то ребятами — грузинами. Поразил Гамсахурдия, который выступил по грузинскому телевидению фактически с поддержкой ГКЧП. Представление закончилось быстро. Время в Сухуми пролетало тоже быстро. Уезжать, как всегда, не хотелось. Было какое-то смутное предчувствие. Почему-то нам казалось, что уезжаем навсегда.

В феврале мы оказались в Пицунде. Неделью Микаэл Леонович репетировал с Людмилой Габрией-Галустян, органисткой Пицундского храма, большую программу, которая должна записываться на компакт-диск.

Днем, когда светит солнце, в Пицунде тепло. Чайки, похожие на нотные знаки, греются на проводах. В храме, никогда не отапливаемом, холодно даже в теплых куртках. Днем привозят курортников на концерт. Мы прячемся сбоку, в артистической камерке у сцены, где нам ничего не видно, но зато хорошо слышно. Люда обыгрывает программу — исполняет «Чернобыль», концерты для органа. Вариант рискованный, учитывая публику, — люди приезжают в зал на экскурсию. Им и в голову не приходит, что за сценой сидит автор и согревается рюмкой водки и горячим чаем. Концерты заканчиваются тем не менее замечательно — Люде аплодируют стоя.

Периодически гаснет свет. Как всегда, внезапно. И орган замолкает. Если уже вечер и надежды на то, что свет появится, нет, мы выбираемся впотьмах из храма. И попадаем в такую же крошечную уличную тьму, в которую погружается Пицунда. Оглушительно тихий вечер. И пальмы в снегу. Ощущение невесомости.

Тишина продлилась до августа. У нас уже были путевки в Сухуми, когда там полыхнуло. Путевки сдали. Когда видели по телевизору кадры бомбежек Сухуми, видели свой пляж, пирс, над которым летали военные вертолеты, представляли хорошо знакомых людей: тетю Маро, Надю с пляжа, Отари, директора Дома, библиотекаршу Марину, садовницу Бочану. Только не знали, что с ними, где они, по какую сторону войны. Позже Люда, бежавшая из Пицунды, говорила:

— Я только теперь поняла, о чем написана «Кассандра». Это все о нас. О том, что с нами случилось.

Еще вспоминали Гоги, внука Андрея Баланчивадзе, который с детства проводил в Сухуми каждое лето. И его строгую маму, которая хотела, чтобы он научился плавать, но когда входил в воду, она кричала ему низким голосом:

— Гоги, модия!

Как-то Отари разолился на Гоги за то, что он плюнул на стену Дома. Просил мать призвать ребенка к порядку.

— Если каждый ребенок, который здесь отдыхает, плюнет один раз на стену дома, никакого ремонта не хватит.

Мать стала отчитывать мальчика, объясняя, что это неинтеллигентно. Тогда маленький Гоги спросил:

— А вот Микаэл Леонович — интеллигентный?

— Конечно, — ответила мама. — И никогда этого себе не позволит.

Ребенок злорадно выпалил:

— Ага, а вот он вышел из моря и ка-а-ак харкнет!

И не соврал: он видел, как Микаэл Леонович, наплававшись, выходит из воды и отплеивается.

Гоги оторвало на этой войне руку.

«Кинотавр» жил своей отдельной веселой жизнью, отгородившись от политики и повышения цен на бензин чередой праздников, которые прокатились по Сочи. И когда Андрей Караулов предложил «съездить на войну» (он собирался снимать «Момент истины» с Владиславом Ардзинбой), стало немного не по себе. Здесь — беспечная нарядная толпа, приемы, воздушные шары, фейерверки, а война-то совсем рядом... Впрочем, она отсюда казалась ненастоящей. Легче было представить, что Абхазия переместилась на другую планету или превратилась в исчезнувший материк, Атлантиду, о которой остались одни только воспоминания.

Утром у гостиницы «Жемчужина» мы садимся в машину, проезжаем Адлер, ныряем в туннель — Господи, сколько людей хорошо представляют себе эту дорогу! — и оказываемся на границе Абхазии. Еще два года назад вы бы ее не заметили. А сейчас здесь — контрольно-пропускной пункт, таможня, солдаты с автоматами. Мика-

эла Леоновича и Андрея узнают пограничники и с той и с другой стороны, мы пересекаем границу без сложностей. Но все это кажется невзправдашним, ненастоящим, какой-то игрой в «черное-белое не называйте». Только Абхазия настоящая. Мы мчимся мимо холмов, покрытых какой-то невероятно буйной зеленью, а с другой стороны бьет в глаза зеркало моря. Мы летим со скоростью сто двадцать, проскакиваем поворот и несемся через Гагры. Сбавлять скорость не надо — на улицах никого нет, лишь редкие машины навстречу. В домах вдоль шоссе кое-где выбиты окна, на стенах следы пуль.

Еще какие-то полчаса, и мы уже в Гудаутах. Петляем по улочкам, машина останавливается напротив деревянного двухэтажного дома с вывеской «Курортный кооператив «Кавказ»». Здесь — резиденция Ардзинбы. Небольшой дом, с садом, туалетом и умывальником во дворе.

— Это соответствует боевым условиям, — отвечает Ардзинба на вопрос о том, почему он не сделал своей резиденцией госдачу в Пицунде.

Андрей работает лихо. Микаэлу Леоновичу безумно интересно посмотреть на человека, с которым связывают все происходящее в Абхазии. Но он просит Андрея, чтобы тот ни в коем случае не «засветил» его присутствие. Пустое, в Грузии это становится известным через два дня.

Кстати, когда начались события в Карабахе и корреспондент радио «Свобода» просил Микаэла Леоновича их прокомментировать, он ответил примерно так:

— Никакой клочок земли не стоит капли человеческой крови.

В Армении был скандал. Но Микаэл Леонович, как всегда, оказался прав.

— Вам сладкий, средний или без сахара? — слышим знакомую фразу сухумских кофеен от женщины, которая предложила нам выпить по чашке кофе в перерыве между съемками.

Уже по-летнему припекает солнце, в саду поют птицы, и кажется, что эта война привиделась в страшном сне. Женщина приносит

кофе, подсаживается, рассказывает, как ее дважды водили на расстрел. Спас грузин. Два месяца соседи-грузины прятали ее в своем подвале.

На обратном пути мы сворачиваем в Пицунду. Проезжая эвкалиптовую аллею, Игорь, приятель Караулова, который пригласил нас ненадолго к себе, вдруг говорит:

– А ты знаешь, здесь Даур разбился.

– Какой Даур, это тот, у которого мать Цаква и сестра Аста? – уточняем мы, еще не веря в совпадение.

Да, друг Андрея и Игоря оказался и нашим сухумским знакомым. Мы спрашиваем и про других.

– Вы знаете Гурама Шубладзе? – спрашивает Микаэл Леонович о своем близком друге, друге детства.

– Того самого, известного врача? Да я же в одном классе училась с его невесткой! – отвечает жена Игоря.

– Так где он?

– Дом разграбили. Сын бежал с семьей, ведь он женат на абхазке.

– А здесь грузины живут?

– Да вот, соседний двор, можно сходить.

«Все люди знакомы друг с другом. Только они не всегда об этом знают», – думали мы, возвращаясь сквозь черную ночь в Сочи. В Гаграх остановились, шофер пошел отметить пропуск в комендатуре. А мы вышли из машины и вдохнули такой тягучий, плотный ароматный воздух. Неповторимый запах. В Сочи он будет уже совсем другим.

– Букет Абхазии, – говорю я.

– Букет Абхазии тысяча девятьсот девяносто третьего года, – отвечает Микаэл Леонович. Во всем и всегда он любит точность.

А в Сочи гуляла нарядная толпа. Сражались, интриговали, спорили об искусстве. Шел фестиваль.

– Сережа, это ничего не означает. Если вам не присудят премию, это ничего не означает, – говорит Микаэл Леонович Сергею Урсуляку, сидя на любимом месте в пляжном баре гостиницы «Жемчужина» с кружкой пива.

— Да я и не рассчитываю, — отвечает режиссер картины «Русский регтайм».

Микаэл Леонович сделал музыку к этому фильму, он ему очень нравится. Нравится ему и Сережа. Он начинает его опекать, как всех талантливых людей, которые ему попадаются. Ему интересны талантливые и молодые. И особенно те, что «считывают» его код и чей код понятен ему, как это происходит с Урсуляком. «Русский регтайм» в конкурсной программе фестиваля.

— Сережа, если вам присудят премию, это ничего не означает, — и пускает очередной клубок табачного дыма.

Урсуляк получил один из главных призов «Кинотавра» и еще много других призов на других международных кинофестивалях. Микаэл Леонович получил свою вторую «Нику» за «Русский регтайм». Для него это был, по-моему, сто восемнадцатый фильм. Для Урсуляка — первый.

— И все равно это ничего не означает, — говорит он Урсуляку.

Он появился так, как появлялись многие, — свалился на голову. Со своим сценарием, который понравился, и Микаэл Леонович, к большому удивлению Сережи, без капризов и особых условий дает согласие работать на картине. Когда съемки были закончены, Сережа пригласил Микаэла Леоновича на студию посмотреть материал, еще грубо и начерно смонтированный. Фильм в этой версии шел около четырех часов.

После первых пятнадцати минут Микаэл Леонович стал ерзать на стуле. Через двадцать — доставать свои трубочные причиндалы, набивать трубку, закуривать. Перекидывать ногу на ногу в одну сторону, в другую. Опять ерзать на стуле. Когда материал закончился, Сережа выскочил в волнении за Микаэлом Леоновичем.

— Сережа, много — не мало, — говорит он и удаляется.

Но в результате картина сложилась и началась работа дома, в студии, где Микаэл Леонович последние десять лет пишет и записывает музыку к кино. Сначала идет поиск решения. Он, собственно, всегда начинается с момента чтения сценария. Поиск звучания, тембров, которые могли бы быть в данной конкретной истории. Потом поиск тем. Когда тема найдена и она ему нравится, он вдруг спрашивает:

— А что, если этот поток прекратится? Вот если я больше не смогу написать хорошо?

— Господи, написано столько музыки, в наших завалах всегда можно что-нибудь найти, о чем вы забыли, — отвечаю ему, и это почему-то его успокаивает.

Иногда тема удачная, но что-то его беспокоит, и он ходит, думает, думает, потом вдруг говорит:

— Нет, это не для этой картины. Надо найти что-то другое.

Или:

— Мне сегодня приснилась такая тема! Все, фильм есть!

Потом приходит режиссер, начинается показ, обсуждение вариантов сочетания музыки и изображения. Дым стоит коромыслом. Сколько у нас режиссеров перебивало!

Проще всего было с Мишей Каликом. У них всегда, несмотря на то, что с Мишей Микаэл Леонович не общался много лет, было какое-то моментальное понимание, считывание намерений. Миша всегда доверял ему абсолютно. А может быть, они просто в своих ощущениях кино идеально складывались друг с другом.

Когда приходили Усков и Краснопольский, было ощущение, что в доме находится вся съемочная группа сразу. Микаэлу нравится с ними работать: они восторженно принимают предлагаемые варианты, более того, он дает советы, как на монтаже поправить какие-то неудачи изображения, за счет чего решить проблемы темпоритма картины. Они не обижаются, напротив, довольны.

С Валерием Ахадовым в доме появлялась мягкая, успокоительная восточная интеллигентность. Он тихо добивался своего.

Студия дает возможность на ходу что-то менять, искать. У меня такое ощущение, что не только слышно, но и видно, как музыка лепится под руками.

— Я обязательно приеду как-нибудь с камерой и сниму, как Микаэл Леонович работает, — говорит Ефим Резников, оператор «Маленькой Веры» и режиссер фильма «Танцующие призраки» (именно над этой картиной и шла работа). — У него безумно выразительный затылок.

Еще бы! Все режиссеры сидят за его спиной и, можно сказать, дышат в этот затылок!

С Роланом Сергиенко вообще произошла мистическая история. Он делал уже вторую картину с Микаэлом Леоновичем — «По ком звонит колокол Чернобыля». Фильм страшный, и впечатлительный Микаэл плохо спал. Кадры из фильма его не отпускали. Он записал один из номеров, вместе со звукорежиссером они свели его с многоканального магнитофона на обычную пленку. Номер был целиком готов. Стоял теплый сентябрь. Окна в студии открыты. Вдруг мы все услышали из окна мелодию, которую только что записали на пленку. Мы не поверили своим ушам. А когда решили прослушать, на пленке ее не оказалось: она улетела в окно.

В кино появились новые люди — спонсоры. Как-то раздается звонок из Минска.

— Наш спонсор мечтает, чтобы именно вы сделали музыку к нашему фильму.

— Очень приятно.

— Он на днях посмотрел «Иронию судьбы...». Ему хотелось бы что-то в этом роде.

— Присылайте материал.

Фильм снимал латвийский режиссер Алоиз Бренч. Но у нас дома с материалом на видеокассете появился режиссер и сценарист Ваня Кеосашвили.

— Вы понимаете, мне нужно смонтировать и донести эту картину.

— Ваня, почему вам? Ведь есть же режиссер?! — логичный вопрос.

— Потому что материал не нравится спонсору. Если я это сделаю, он поможет профинансировать мою картину.

Материал фильма «Обещание любви» с Метлицкой, Догилевой, Еременко и иже с ними оказался, мягко говоря, маловыразительным и беспомощным.

— Вы понимаете, тут главная героиня какая-то отрицательная. Не могли бы вы сделать так, чтобы ей сопереживали? — Ваня очень смущается.

— Я на этом фильме язву желудка заработал, — добавляет он.

Выглядит он и вправду замученным.

Микаэл Леонович никогда не был в Венеции. Именно в Венеции, как и в Иерусалиме, ему очень хотелось побывать. Иногда мы «играли» в путешествия. По всему свету. И обязательно в Венецию. А в картине была Венеция. И Микаэл Леонович сделал так, чтобы героине сопереживали. Музыка получилась замечательная. И мы наконец побывали в Венеции. Перенеслись. Перелетели.

Но история с кино, которое в конце концов получило название «Любовь а ла руссо», не закончилась. На авансцену вышел спонсор. Ему в картине нужна была песня. Как в «Иронии судьбы...».

– Песню писать не буду, – наотрез отказался Микаэл Леонович.

– Почему? – всерьез недоумевала директриса картины.

– Да потому что она по стилистике не ложится.

– Спонсор настаивает. Он даже сам в кадре хочет ее спеть.

– Пусть заберет деньги и проваливает! – возмутился Микаэл Леонович. – Вы можете себе представить, чтобы Суслов или Ермаш настаивал на песне да еще и сам лез петь в картине?

Песню он не сделал. Спонсор как будто смирился. Но на премьере в Доме кино (ужасно любопытно было посмотреть, что же получилось) выяснилось, что кто-то написал текст (стихами это не назовешь), положил его на мелодию главной темы картины, и песня в ней таки появилась!

Григор Гердушян довольно долго уговаривал Микаэла Леоновича делать с ним картину «Империя пиратов». Сценарий был не из «самых» — приключенческая картина, которая снималась на «Ялта-фильме».

– Микаэл Леонович, работать будем в Ялте. У нас там целый этаж в санатории Черноморского флота. Можно работать и отдыхать, — соблазнял он.

Сухуми уже не было, очень хотелось на море. Микаэл Леонович дал согласие. Взяли билеты на самолет до Симферополя, где нас, естественно, должен был кто-то встретить. Или со студии, или из киногруппы. Самолет опаздывает часа на два. Прилетаем в Симферополь ночью. Никто не встречает. В гостинице «Аэрофлота» Микаэла Леоновича узнают и дают лучший номер из двух комнат. Одна комната размером с ванную, другая — с туалет. А собственно туа-

лет — налево по коридору. Но, слава Богу, ночуем не на улице. Куда ехать?

— В санаторий Черноморского флота! — смело предлагаю я.

— А там есть такой? — Микаэл Леонович начинает сомневаться.

Утром шофер такси сообщает нам, что в Ялте есть санаторий Черноморского флота. Но не один, а два.

— Едем, — решает Микаэл Леонович.

Здесь нам везет больше. В первом же санатории, который находится через забор от «Ялта-фильма», действительно живет киногруппа. Но администрация санатория ничего не знает ни о том, какая это группа, ни о нашем приезде. Сегодня суббота, и на студии никого нет. Тем не менее нас устраивают. Режиссер Гриша появляется только на следующий день.

— Я же вас встречал, даже объявление по радио в аэропорту давал! — оправдывается он.

Только объявление по радио давал не он, а мы.

И все-таки мы на море. Сентябрь, в Ялте тепло. В санатории приятно. Микаэл Леонович идет на студию, встречает там массу знакомых, в том числе Бориса Голева, классного звукорежиссера, с которым работал на «Короле-Олене». Все как-то сглаживается и успокаивается, тем более что Гриша действительно снимает картину, и снимаются у него люди интересные и достойные — Татосов, замечательный актер из БДТ, Петренко, Виторган. Всех испанцев (а действие картины происходит в Испании XVII века) играют актеры из Армении. Мы замечательно проводим время. Микаэл Леонович отдыхает — ведь он может отдохнуть только тогда, когда он на море и когда есть работа. Музыка в значительной мере была записана еще в Москве, так что работать с Голевым ему и приятно и есть над чем.

Каждый день Гриша вызывает актеров на съемки к половине десятого. Собираются к одиннадцати. На место приезжают к двенадцати. Именно в этот момент скрывается солнце: набегают облака, тучи. Снимать нельзя. Вся группа во главе с Гришей сидит у моря в ожидании погоды. И так каждый день. Через месяц мы уезжаем в Москву. Гриша остается в Ялте. Съемки продолжают, и конца не видно. В ноябре мы узнаем, что корабль — испанская кара-

велла, специально построенная для фильма, — разбился во время шторма. И когда наступает лето следующего года, раздается звонок Гриши Гердушяна:

— Микаэл-джан (он уже давно перешел на «ты»)! Надо ехать в Ялту.

— Гриша, а ты меня встретишь?

— Ну конечно! Только теперь мы не в санатории. Для актеров снимаем квартиры.

В снятой квартире Микаэл Леонович жить отказывается. Договариваемся, что мы купим путевки в «Актер» и он будет оттуда приезжать на студию. Звонит директор «Актера»:

— Микаэл Леонович, вас встретить?

— Нет, большое спасибо, нас встретят со студии.

Приезжаем — на этот раз на поезде и без опоздания. Толпа, вышедшая из вагонов, постепенно рассасывается. Мы остаемся на перроне в компании своих чемоданов. Добираемся до «Актера» самостоятельно. Режиссер Гриша появляется на нашем горизонте дня через три.

— Микаэл-джан, да вас же встречал один армянин из Карабаха. С плакатом стоял! — говорит он и исчезает еще на несколько дней.

Но в «Актере» совсем неплохо. Микаэл Леонович, сидя на балконе с видом на море, работает над партитурой Концерта для альта в романтическом стиле, а когда ставит в конце партитуры дату и число окончания работы, садится за хоралы для органа. К тому же в Ялте замечательная компания. За несколько дней до нас приехал Игорь Владимиров, с которым Микаэл не виделся уже порядком. Отдыхают Женя Симонова с Андреем Эшпаем-младшим, Евгений Леонов, Кирилл Лавров, Валя Тальзина, актеры из Ермоловского театра, Давид Смелянский, Виктор Новиков. С дочерью Дашей приезжает Сергей Юрский. Он появляется с типично московским зеленоватым цветом лица и опущенными в пол глазами. Уставший и понурый.

— Мне нужно посмотреть «Маленький гигант большого секса», — обращается он к Микаэлу. — Вы не составите мне компанию?

— Конечно, а зачем?

— Да я Хазанову обещал. В городе афишу видел, когда сюда ехали.

По вечерней Ялте совершаем обход кинотеатров. «Маленького гиганта» не находим. Возвращаемся в «Актер» ни с чем.

Через пару дней Юрский меняет цвет лица, глаза уже не смотрят понуро вниз, начинают весело поблескивать.

— Ребята, надо что-то придумать. Давайте делать капустник, — предлагает он. И начинает действовать.

Актеров уговаривать долго не пришлось. Актер всегда готов выйти на сцену. Но совсем другое дело — Микаэл Леонович.

— Вы должны выступить! — призывает Юрский, не понимая мотивов его отказа. Но... неумолим боярин. Терпеть не может выступать на публике.

Юрский не на шутку изобретателен. За несколько дней до концерта у входа в столовую появляется огромное объявление на ватмане:

«16 августа в клубе в рамках фестиваля «Я прошу хоть ненадолго... — 93» концерт-загадка силами отдыхающих и отдохнувших д/т «Актер». Каждый присутствующий может приобрести билет-лицензию на путешествие Ялта–Стамбул–Ялта (оплата в украинских гривнах). Время поездки — без виз — 18–21 августа. Теплоход «Микаэл Таривердиев». Отъезжающие садятся в 7.00 у пивной на ул. Дражинского. Ответственный — В. Новиков — центральный стол на веранде столовой. Спонсор фестиваля — фирма «Асмодей» (русско-австрийское предприятие)».

Самое смешное, что, как только появилось объявление, наш стол и стол Вити Новикова, художественного руководителя Петербургского театра имени Комиссаржевской, атакуют люди.

— А правда, что без виз?

— А можно ли ехать с обычными паспортами?

— А платить нужно? Или спонсор заплатит?

Микаэл Леонович или посылает их к столику Юрского за ответом, или пытается объяснить, что это всего лишь розыгрыш. Но ему категорически отказываются верить. А вот в существование теплохода «Микаэл Таривердиев» не только верят, но еще и доказывают, что такой теплоход есть, что они его видели собственными глазами. Кто-то спорит на бутылку и предлагает сходить в порт, проверить.

На этом месь Юрского не заканчивается. Мы конечно же идем на концерт. Клуб «Актера» забит. На улице — жара градусов 40, несмотря на то, что уже начинается темнеть. Нам заняли места где-то в центре зала. Начинается концерт... с музыки из «Семнадцати мгновений весны». За роялем — концертмейстер Вахтанговского театра. Темы из фильма становятся рефреном вечера. После каждого «проведения» темы Юрский выскакивает на сцену и начинает хлопать, адресуя свои аплодисменты Микаэлу Леоновичу, зал охотно подхватывает его игру. И Микаэлу Леоновичу ничего не остается, как бесконечно подниматься и раскланиваться. Публика в восторге. Но и нам весело.

Через пару дней в «Актер» приезжает директор завода «Массандровские вина». Приглашает на уникальную, как он объясняет, экскурсию по винным подвалам. Поедут только звезды. Даже без домочадцев. Микаэл поддается и оказывается действительно в хорошей компании: Леонов, Лавров, Юрский. Приезжают на завод. Но их ведут почему-то не в подвал.

— Знаете ли, зал уже полный. Ждут только вас.

Оказывается, под экскурсию организовали концерт. Пришлось выступить всем. Микаэл Леонович принципиально отказывается.

— Опять из меня дурака хотели сделать. Терпеть этого не могу! — Но вернулся тем не менее довольный.

Гонорар получил наравне со всеми — две бутылки портвейна «Массандра». Говорят, действительно из знаменитых погребов. Правда, портвейн мы не любим.

В Ялте мы подружились и потом общались в Москве с Давидом Смелянским, его замечательной женой — актрисой Тamarой Котиковой и дочерью Аней, Виктором Новиковым, Михаилом Швыдким, Владимиром Уриным, актерами-ермоловцами Натальей Потаповой и Вячеславом Молоковым, которые через несколько лет познакомили Микаэла Леоновича с режиссером Владимиром Андреевым, и он сделал музыку для его постановки пьесы Шиллера «Мария Стюарт». А картину «Империя пиратов» Гриша Гердушян все-таки снял.

Работа с Сергеем Урсуляком над «Русским регтаймом» происходила как раз между двумя этими поездками в Ялту. Здесь было принято кардинальное решение: писать соло-рояль. Но рояль у нас стоит не в студии, а в другой комнате. Что началось! Переносили микрофоны, что-то подсоединяли, квартира была опутана проводами. Но главное, звукорежиссер сидит за пультом в студии, а Микаэл Леонович — за роялем в гостиной. И между ними нет никакого сообщения. Я стою где-то посередине, в коридоре и команду:

— Начали! Запись!

— Стоп! Лифт пошел.

Наш дом, постройки 1965 года, в свое время был недорогим кооперативом для киношников. Изя Сосланд, который руководил стройкой, экономил, на чем мог. И когда движется наш старенький лифт, кажется, что где-то не очень далеко проезжает электричка. Кстати, когда Сосланд переезжал из нашего дома в другой, соседи требовали, чтобы ему в наказание не оформляли документы:

— Пусть живет здесь пожизненно.

Мы привыкли к шуму лифта, его не замечаем, но записывать музыку приходится в паузах и ночью. Микаэл Леонович пишет под изображение — телевизор поставили перед роялем в центре комнаты. Не только для того, чтобы точно «выйти» из нужного кадра и в нужном кадре закончить музыкальный эпизод, но и для того, чтобы движение музыкальной ткани соответствовало бы движению в кадре. Сережа, несмотря на разницу в возрасте и опыте, нахально требователен. Просит играть еще раз, еще раз и еще. И хотя они там в гостиной вдвоем, чувствую через стенку, что обстановка накаляется. Может, сделать перерыв? Предложить кофе? Но вдруг радостный крик:

— Все! Номер записан!

Позже Сережа рассказал, что там происходило.

— У меня простые отношения с музыкой: хорошо — должно щипать в носу. Он играет уже несколько часов подряд — не щиплет. Просить с каждым разом все труднее. Он отворачивается от рояля, смотрит в мою сторону. Именно в мою сторону, не на меня. Он ждет. Вместо ответа я вдруг начинаю рассказывать о том, как лет двадцать назад, в Хабаровске, я дважды подряд записал с телевизора песню из «Семнадцати мгновений весны» в исполнении автора,

но неправильно зарядил пленку в новую «Комету», и как едва не разбил магнитофон, когда понял, что не записалось. Показываю какие-то нюансы исполнения... Смеется.

— Сколько же вам тогда было? — уточняет.

— Лет тринадцать.

— Сейчас небось придумали?

Но уже смотрит на меня. Потом поворачивается к роялю, играет. Щиплет! Записано! Следующий кусок.

С Сережей он делает настоящее кино, то кино, которое ему близко, которое ему нравится. В сегодняшнем кино ему мало что нравится. Он называет его «Кубанские казаки» наоборот». У нас даже появился такой термин — «кино из жизни тараканов», когда убогий монтаж становится принципом, хорошее лицо на экране — Боже упаси, насилие, безысходность, полное отсутствие поэзии. Отсутствие поэзии его убивает. Вообще, когда в искусстве нет поэзии, это не искусство. Это нечто другое, но не искусство. А он поэтизирует современную жизнь, именно современную жизнь («У тебя такие глаза, будто в каждом по два зрачка, как у самых новых машин», «На земле нет радиостанций, которые передавали бы надежды»). Поэтому ему дорог Сергей Урсуляк, направление его поиска, его «группа крови». Кстати, еще одно свойство, объединившее их, людей разного поколения, — умение «снять пафос». И в искусстве, и в общении.

Работа над второй их совместной картиной «Летние люди» началась со спора:

— Сережа, кому нужен сегодня Горький? Вторая картина для режиссера всегда сложнее первой. Зачем вам эти «Дачники»?

Сценарий Урсуляк написал сам. Показал.

— Интересно. Не знаю, не знаю. Но это ваше дело. Это ваша ошибка. Имеете вы право ошибаться? Имеете. И я имею.

Когда появился материал, Микаэл Леонович был в восторге.

— Это потрясающе. — И тут же стал звонить Ире Рубановой:

— Ты знаешь, наш ребенок снял потрясающую картину!

Приходит Сережа. Микаэл Леонович должен показывать темы для «Летних людей».

— Ну что? Опять кровь пришли пить?

— Знаю, Микаэл Леонович, как вы не любите режиссеров и иностранцев, — парирует Урсуляк.

— И еще свежий воздух и витамины, — добавляет Микаэл Леонович. — Пойдем курнем по маленькой. Дайте мне сигарету, пока Верка не видит.

Вообще-то курит он трубку. Но трубка требует спокойного курения — пока набьешь по науке, потом то она погаснет, то табак надо разворошить, то примять. Я освоила эту науку: набиваю трубки, чищу — я знаю, что ему это нравится, — веду переговоры с трубочниками, которые звонят чаще уже мне, а не ему:

— Вера, «Клан» появился (курит он только «Клан»)!

— Не хотите поменять такую-то трубку на сякую-то? Говорухину (Ширвиндту, Росту и т. д.) не нравится прямая, а Микаэл любит именно прямые.

Главный связной в этом деле — художник-карикатурист Костя Куксо.

Когда Микаэл Леонович курит сигареты, я стараюсь делать вид, что не замечаю, а он делает вид, что курит тайком, потому что знает, что я расстраиваюсь.

Уже когда записана музыка к «Летним людям», Микаэл Леонович, как всегда, сам стал ездить на перезапись. Студия Горького его угнетает:

— Все разваливается. Профессионалы уходят. Никому ничего доверить нельзя.

Во время какой-то нудной смены он затевает очередной спор с Урсуляком. На этот раз не профессиональный, а на тему женской одежды. Вернее, одной ее части.

— Сережа, скажите, почему это молодые женщины стали носить такие гольфы, которые выше колена? Вы не находите, что это ужасно?

— Да нет, Микаэл Леонович, почему ужасно?

— Да потому, что должно быть что-то одно. Либо ниже колена, либо выше юбки. Только Лике такие не покупайте.

Входит прехорошенькая Лика Нифонтова, актриса, жена Сережи. Именно в таких гольфах — выше колена и ниже юбки. Микаэл Леонович прерывает перезапись, отсаживается с Ликой.

— Скажите, ну почему вы носите такие гольфы? Нет, Сережа, вы не должны разрешать ей это носить.

Когда Сережу, уже после успеха «Летних людей», пригласили войти в совет директоров студии имени Горького, он отказался.

— Почему вы отказались? — допытывается Микаэл Леонович.

— Но вы-то ведь никуда не входили.

— И что? Вы хотите моей судьбы? Я за это всю жизнь расплачиваюсь.

— Но вы же сумели доказать!

— А не хотите со мной поменяться? Я вам — все мои звания, а вы мне — свои тридцать лет?! Нет, вы совершаете ошибку.

— Но я имею право на ошибку?

— Имеете. Полное.

Меня часто спрашивают, чувствую ли я разницу в возрасте? Все-таки разница порядочная — было 26. Сейчас уже 25. Теперь она сокращается...

Но я никогда ее не чувствовала.

— У меня такое ощущение, что мне по-прежнему тридцать лет. Почему? — спрашивает он.

Мне-то иногда казалось, что ему еще меньше.

В мае, который он так любит, потому что после мая наступает лето, позвонила Иветта Воронова, директор Международной благотворительной программы «Новые имена», пригласила в гости. Ходить в гости Микаэл Леонович не любит.

— Нужно серьезно поговорить, — настаивает Иветта.

И мы отправляемся к ней домой то ли с деловым, то ли со светским визитом, пока еще не знаем. Но, зная Иветту Николаевну, скорее предполагаем, что цель нашего визита все-таки окажется деловой.

Так и получилось: Иветта Николаевна предлагает Микаэлу Леоновичу возглавить экспертный совет программы и стать ее художественным руководителем. Это ему близко. Тем более что он бывал

на концертах «Новых имен», некоторых ребят уже знает. Когда он окажется на репетиции концерта в Большом зале консерватории и будет играть Саша Гиндин, его любимец, которому тогда было шестнадцать, он не сдержится и крикнет из зала: «Браво!»

Он никогда не может сдержаться, когда видит, слышит, чувствует талант. А на талант у него особый нюх. Просто для него есть цветные и черно-белые люди. Вот те, что талантливые, для него — цветные. Именно поэтому ему так интересно общаться, что-то делать в программе. Она уже налажена, как часовой механизм. Когда кто-то злится на Иветту Воронову, а характер у нее не из самых простых, — он всегда встает на ее защиту:

— Да она мотор этой программы. Вы только представьте себе, что будет, если ей это надоест.

Но вот чего он не любит больше всего — так это просто представлять. Он обязательно должен что-то делать. И он присутствует на прослушиваниях, репетициях, вмешивается в репертуар предстоящих гастролей. Где бы они ни были — в маленьком городе Мышкине, в Большом зале консерватории или в Риме, куда «Новые имена» должны ехать по приглашению папы римского...

Нещадно палящее солнце загнало под тенты маленьких римских кафе многочисленных туристов. Работать здесь днем невозможно. Сиеста. Местные в это время или отсиживаются по домам, или присоединяются к пестрой толпе приезжих, разморенно попивающих прохладительное в бесчисленных трактирах, расположенных в тени зданий. Но даже тень не спасает от жары. Прохлада внутреннего двора папской обители — летней резиденции папы в маленьком городке Капель Гондольфо под Римом — воспринимается как чудо. В этом дворце, построенном в XVII веке над живописным озером Альбано, папа проводит летние месяцы, скрываясь, как и все смертные, от плавящегося асфальта римских дорог. На фасаде дворца — лоджия Благословения, с которой папа по воскресеньям общается с многочисленными паломниками, стекающими на площадь. Но пока папы здесь нет.

Через тяжелые кованые ворота нас пропускает один из начальников папского секьюрити, предварительно пересчитав по головам и тщательно сверив фамилии с заранее утвержденным в Ватикане списком. Папские служащие с некоторой опаской присматриваются к располагающимся в квадрате внутреннего двора юным музыкантам. Ветер треплет ноты на попитрах. Начинается репетиция завтрашнего концерта. Любой звук летит, ударяется в одну стену и отбрасывается к противоположной, улетает наверх и задерживается огромным тентом. Он перекрывает весь двор и, сохраняя здесь тень, держит, как в плену, музыку. Природная акустика здесь прекрасная. Но ее же нужно поймать. Встанешь не там — звук приглушается, а если найдешь точку — летит, как камень, брошенный в воду, обрастая кругами-обертонами.

Дирижер Игорь Дронов нервничает. Это передается и музыкантам — солистам ансамбля «Новые имена». Ему не нравится звучание, он не может «поймать звук». Здесь нужны уши со стороны. Микаэл Леонович ходит по двору, хлопает в ладоши, просит поиграть в одном месте, в другом:

— Все ясно. Стойте здесь. Мальчики, гобой, кларнет, когда играете, немного приподнимайте раструбы. Рояль подкатите сюда. Звучание идеальное!

Напряжение охраны спадает — они сбегаются и слушают репетицию. Но вот мы чувствуем новый виток напряжения. Охранники опять начинают двигаться, словно в танце, смысл которого понятен им одним. Появляются швейцарские гвардейцы в колоритной полосатой форме. Значит, папа уже совсем близко. Мы сидим в кафе на площади перед резиденцией и наблюдаем за волнением, охватившим толпу, которая ждет здесь папу. Но «Мерседес-600», сопровождаемый эскортом мотоциклистов, появляется с другой стороны. Папа возвращается со своего отдыха в Альпах, чтобы завтра присутствовать на концерте «Новых имен».

Публика на концерте — человек триста — разделена на две половины. По одну сторону от импровизированной сцены сидят «наши» — те, кого пригласил наш посол. По другую — приглашен-

ные Ватиканом. В первом ряду сплошь краснеют кардинальские шапки — курия в полном сборе. Сбоку, в большом кресле, похожем на трон, восседает папа римский.

Он нам хорошо виден — мы сидим в первом ряду, на стороне «наших», и Микаэл Леонович волнуется, по-моему, больше, чем на собственных выступлениях. Он красив, элегантен, впрочем, как всегда, но я чувствую, как все у него натянуто внутри. Мне кажется, что он дирижирует лопатками, когда выступает ансамбль солистов. Он весь в них, и как реагирует на происходящее папа римский — ему почти безразлично. Как сыграют — вот это важно.

На концерт приехал Анатолий Карпов, который возглавляет в программе «Новые имена» попечительский совет. Он подходит к нам, хотя до этого мы не были знакомы. Но как-то сразу — в поездках, видимо, это происходит иначе, чем в другой обстановке, — возникает чувство симпатии и взаимного интереса. Завтра — концерт в посольстве. На обязательной, протокольной части мы присутствуем. Потом сматываемся вместе с Карповым и его помощником Сережей Петелиным, ходим по каким-то маленьким кафе.

На следующий день практически весь Рим проходим пешком. Микаэл Леонович здесь впервые, а Карпов хоть и бывал, но всегда был настолько занят, что видит его тоже как будто в первый раз. Набредаем на какой-то магазин. Судя по витрине, не из дешевых. Заходим. Оказывается, магазин продается с молотка, поэтому все, что там есть, на порядок дешевле, чем в других аналогичных магазинах.

— Вера, помогите Толе одеться. Ему это просто необходимо, — говорит мне на ухо Сережа.

Чувствуя необычных покупателей, вокруг нас начинают крутиться продавцы. Карпов только что получил какой-то гонорар от итальянцев. И мы покупаем ему гардероб по полной программе. От галстуков и рубашек до плаща и смокинга.

На другой день в посольстве распространяются невероятные слухи о том, что Карпов и Таривердиев скупили пол-Рима. Приходится не обращать внимания — слышали и не такое... Но вечером — редкий случай для Карпова — он может продолжить паузу в своих

бесконечных скитаниях по странам и турнирам: нас пригласил владелец загородного ресторана. По ночной дороге мы едем в сторону Римских холмов. Где-то на полпути в Капель Гондольфо – ресторан, хозяин которого нас ждет. В разговоре выясняется, что он коммунист, в детстве видел Сталина и ужасно этим гордится. Нам смешно. Но, слава Богу, политических дискуссий не возникает: местные шахматисты ждут Карпова на сеанс одновременной игры. Хитрый коммунист не мог пригласить отужинать просто так. Микаэл Леонович никогда не играл в шахматы, всегда предпочитая нарды. Но здесь ему интересно – все-таки чемпион мира. Расслабляться Карпов, вероятно, не умеет. И как только сеанс одновременной игры заканчивается, естественно, его полной победой, мы едем к какому-то итальянскому графу, плутаем по ночной дороге, звоним с автозаправочной станции, чтобы уточнить адрес, наконец находим его...

Зачем мы туда ехали? Непонятно. Может быть, для того, чтобы, долго плукая по итальянской ночи, выехать в конце концов на древнюю Аппиеву дорогу и еще раз убедиться, что все дороги ведут в Рим?

Когда мы узнали, что Иветта Воронова собирается провести концерт в Сент-Джеймском дворце, в присутствии королевы Английской, Микаэл Леонович прокомментировал это так:

– Если выбирать между королевой Английской и Иветтой, я ставлю на Иветту.

И был, как всегда, прав. Мы оказались в Лондоне весной, через пять лет после операции. В Лондоне светит солнце и цветут нарциссы. Небо голубое, а трава зеленая. Но в помещениях – жуткий холод.

Мы попадаем в Сент-Джеймский дворец без каких-либо проверок и проволочек – это вам не папское секьюрити. Поднимаемся по лестнице, бросаем пальто на кресла, прямо тут же, где будет проходить репетиция, а вечером – концерт. Но ненадолго. Холодно и еще не натоплено. Королевская семья переехала из этого

дворца в Букингемский вскоре после войны, здесь никто не живет. Только иногда проводятся концерты и приемы. Горничные пылесосят ковры и мебель. Буднично газеет со знаменитого портрета Генрих VIII, убивший шесть своих жен и построивший это здание.

Для Микаэла Леоновича это героизм — приехать на репетицию к 10 утра. Но что делать? Вечером — концерт. Кажется, опять рутина — проверка рояля, которого здесь нет, но который привозят на каждый отдельно взятый концерт. Проверка акустики, прогон концерта, последние штрихи. Почему-то всегда больше всего запоминаются именно репетиции. Концерт — это всего лишь точка, до которой было что-то, может быть, самое главное. Ожидание события. Процесс поиска, что-то романтически незавершенное — можно попробовать так, а можно по-другому. Можно повторить, и нет окончательного варианта. Во всем законченном есть нечто неизбежное. А на репетиции — нет. На репетиции — общение, оно всем доставляет радость. Я вижу, как они понимают друг друга. Понятно каждое слово, жест, намек. Потом Саша Гиндин скажет:

— Для нас, когда мы играли в Сент-Джеймсе, главным был не принц Майкл, а Микаэл Таривердиев.

Принц Майкл Кентский появляется ровно в 19.30, когда все уже расселись по местам. Но мы увидели его чуть раньше — нас провели в тронный зал, где он ждал, чтобы познакомиться, сфотографироваться на память, пока гости пьют шампанское. Он поразительно похож на Николая Второго, прекрасно говорит по-русски — это дает повод англичанам иронизировать, что принц Кентский был бы не против занять русский престол.

— А почему бы и нет, — говорит Микаэл Леонович, — он мне очень нравится.

На следующий день происходит и вовсе невероятное. Микаэл Леонович покупает галстук, как у принца Майкла, и начинает завязывать его так же — большим, широким узлом. Это — точно знак высшего расположения. Особенно учитывая то, что Майкл — иностранец, правда, слава Богу, не режиссер, а всего лишь принц. Вывод:

— Симпатичный мужик.

Март. В Лондоне настоящая весна. Но мы все время мерзнем. Удивляемся английским школьникам, которые с красными от холода коленками ходят по улице в гольфах. Жутко холодно и на закрытой веранде у Терри Льюиса, который болен гриппом и тем не менее принимает нас у себя в одной рубашке.

В подарок мы привезли ему армянский коньяк. Микаэл Леонович заранее придумал, что он скажет, когда вручит бутылку: «Любимый коньяк Черчилля».

То, что Терри — коробочка с сюрпризами, мы знаем. Но к такому ответу никто из нас не готов:

— А, старый жулик! Мой дед был членом его кабинета министров. Тоже был жуликоватый старик.

И рассказывает историю, которую за что купили, за то и продаем.

Во время войны, когда шли поставки по ленд-лизу, Черчилль собрал свой кабинет и сказал, что от русских пришла неожиданная заявка. Попросят срочно поставить миллион презервативов самого большого размера. Собрали представителей промышленности и стали размещать заказ. Но Черчилль выставил условие. Каждый презерватив проштамповать: «made in England. Самый маленький размер».

Микаэл Леонович жутко любит дарить подарки.

Когда он получил деньги за «Семнадцать мгновений», они просто жгли ему карманы. В какой-то компании одна из женщин, работавшая на картине, сказала:

— Ах, черт, был бы у меня магнитофон, насколько было бы легче!

Тогда это была довольно большая редкость. Микаэл Леонович снялся с места, поехал в магазин и привез ей магнитофон. Она была совершенно посторонней женщиной. Муж ей не поверил, и это чуть ли не стало поводом для развода. А она и вправду была посторонней.

Получать подарки он тоже любит.

— Только не дари мне ничего полезного, — говорит он.

Полезное — это одежда. Или что-то еще очень утилитарное. А вот игрушки! Игрушки — это всевозможные аппараты: электронные,

механические. В общем, все, что движется или служит для того, чтобы обеспечить движение. Очень важно, чтобы загоралось как можно больше лампочек. А еще — чтобы была инструкция. Инструкции регулярно переводит Мира, а я регулярно набираю их на компьютере. Потом Микаэл Леонович тщательно сам вписывает схемы и переносит рисунки.

Всегда можно подарить зажигалку. Сколько бы уже ни было. Пригодится. Тем более что в нее тоже можно поиграть. Можно подарить что-нибудь для фотоаппарата и фотографирования. Фотографирует он с детства. Делает это не просто профессионально, но по высшему классу. Если начинает снимать после значительного перерыва, то обязательно прорабатывает теоретическую литературу, технику фотографии. У нас целая библиотека по фотоделу.

Когда его спрашивают, почему он снимает, он отвечает:

— От комплексов. Всегда хотелось рисовать, но рисовать не умею. А цвет, композицию чувствую.

На всех документах — моих и его — только фотографии, сделанные им самим.

Когда он делал мой портрет, он поставил свет (дома есть не только фотолаборатория, но и весь набор профессионального освещения), сделал кучу проб. Проявил пленку, напечатал с сотню контролек. Выбрал одну. Весь следующий день проявлял. Это было какое-то колдовство: он выделял глаза, высветлял волосы, пробовал, искал. Потом, когда он поставил этот портрет, который назвал «белое на белом», на пюпитр рояля, все, кто приходил, думали, что это карандашный рисунок. Лучшие его портреты — автопортреты. Не было поездки, чтобы он не брал с собой фотоаппарат. Если не большой «Никон», то хотя бы маленький. Печатает фотографии сам, в том числе цветные, сутками просиживая в фотолаборатории. «Я ловил ощущение» — это принцип его жизни. И эти ощущения остались запечатленными и в фотографиях, и в музыке.

Меня каждый раз поражает, как он пишет музыку. Каждый раз это необъяснимо, это похоже на чудо. Вот он приехал с записи передачи «Вокзал мечты», где Юрий Башмет просит его написать концерт для альта. Это происходит в пятницу. Суббота и воскресение

ные — у него записи дома, работа над очередной картиной в студии со звукорежиссером. Приезжает наш приятель с женой, Микаэл Леонович отвлекается, мы садимся обедать. Обед подходит к концу, когда он вдруг углубляется в себя, делает какой-то еле заметный знак звукорежиссеру, они уходят в студию. Через полчаса он зовет нас:

— Хотите послушать Концерт для альта и струнного оркестра?

Этот концерт просто выскакивает из него. Такое ощущение, что вот открылся какой-то канал связи, по которому он его уловил. Все в восторге. Он сам перевозбужден. Но я-то знаю, в какой чистоте он содержит этот свой внутренний инструмент, чтобы вот так сесть, сыграть, уловить, настроиться. Поймать ощущение. А так — это воспринимается, как какое-то чудо.

Потом он садится и кропотливо пишет партитуру. Потом ему надоедает именно это сочинение, и он его забрасывает. А сколько раз я доставала что-то из шкафа, где стоят старые пленки, старые записи?! И открывала для себя что-то новое, что валялось годами и он об этом даже не вспоминал.

— А, это?! А я и забыл, что это есть.

Мы пришли на «Нику» с опозданием — церемония уже началась. Он чувствовал себя неважно, и вообще, мы не знали: пойдём или не пойдём. Но потом все-таки собрались — он был в числе «номинантов». Ждали начало второго отделения, стояли курили в строго отведенном для этого месте, то есть на лестнице. Настроение улучшалось по мере того, как подходили разные люди, о чем-то весело болтали. Появился Илья Дадашидзе:

— Микаэл Леонович, ответьте на вопрос для радио «Свобода». Вот вы тут празднуете, а если завтра начнется война в Чечне?

— Этого просто не может быть!

— Почему вы так думаете?

— Да потому что это абсурд. Этого просто не может быть. Не может быть, и все.

Микаэлу Леоновичу вручают «Нику», мы сидим до конца церемонии, возвращаемся домой. И узнаем, что в Чечне началась война.

Телевизор включен почти все время — ждем новостей. В какой-то из дней я залезаю в шкаф, где лежит масса «неопознанных» пленок. Выбираю одну из них. Кажется, что-то мы искали — шла подготовка авторского компакт-диска Микаэла Леоновича. Слушаем:

Топот ног, топот ног, топот ног.

Он шагал, он шагал, сколько мог.

Он шагал, он шагал с ними в ряд.

Убивать, убивать, убивать.

Вместе с ротой моей

Я по длинным траншеям

Впился в жгучую мякоть войны.

Зачем? Зачем? Зачем? Почему? Почему?

Для чего, для чего? Для кого?

Я слышу с пленки удивительный хрипловатый голос. Это цикл на стихи Хемингуэя, который я прежде не слышала. Такое ощущение, что это о Чечне, о том, что происходит там сейчас. Но это написано около тридцати лет назад для спектакля «Прощай, оружие», который был запрещен, когда случились события в Чехословакии. Микаэл Леонович слушать этого по-прежнему не может — выскакивает из студии, я слушаю одна. Потом я просто заболелау этим циклом. В ушах стоит: «Зачем? Зачем? Почему?»... «Страшно гибнуть, помогите!»...

В наш последний год здесь ему все время не хватает солнца.

— Нет, уехать, что ли? Свинский климат все же в Москве!

Мы бегаем за солнцем.

В конце января летим в Эйлат, на Красное море. Он всегда мечтал побывать в Израиле, больше всего — в Иерусалиме. Когда-то, когда вышел роман Орлова «Альгист Данилов», пришел восторженный Рудик:

— Это почти что «Мастер и Маргарита».

Микаэл Леонович усмехнулся.

— Мика, а ты представляешь себе эту комнату в Останкино из «Альтиста Данилова»? — спрашивает Мира.

— Нет, не представляю, — отвечает он.

— А подвал на Арбате?

— Да в этом подвале я просто жил.

— Мика, когда ты жил в подвале на Арбате? — удивляется Рудик, не врубаясь в диалог и не понимая, в чем дело.

Он действительно жил в подвале Мастера на Арбате. И Ершалаим он видел. Он читал «Мастера и Маргариту», свою любимую книгу, много-много раз и всегда плакал в конце. В Булгакове, в его судьбе, в отдельных черточках его биографии он чувствовал какое-то внутреннее родство.

Попав в Израиль, мы две недели проводим в Эйлате. Почти каждый день звонит Миша Калик:

— Приезжайте! Пять часов езды!

— Миша, в Иерусалим приедем специально. Обязательно приедем. — Он не хочет уезжать от тепла, от моря в зимний Иерусалим.

— Миша, может быть, приедете вы? — в свою очередь уговариваю я Калика.

— Вера, мне уже много лет... Мне тяжело вести машину через перевал и приехать только на два дня.

Две недели дистиллированного счастья.

На один вечер приезжает Александр Бовин с женой. Вечером идем во французский ресторан, который тут же, в гостинице. На завтра я встречаю девушку, которая прошлым вечером помогала подавать за столом.

— Вчера приезжал посол России в Израиле, — говорю ей, — ему у вас понравилось.

Она удивляется:

— А я думала, что это ваш муж посол.

Я привыкла к тому, что его всегда выделяют среди других, даже когда не знают, кто он.

Возвращаемся в Москву, из 26 градусов тепла в 26 мороза. На следующий день в Малом зале консерватории Алексей Паршин

играет отделение его музыки для органа. Премьера хоралов «Подражание старым мастерам» и пьес «Настроения».

— Ну что он во мне нашел, — спрашивает меня Алексей, — что так ко мне хорошо относится? Я ведь этого не заслужил.

На самом деле Алексей Паршин — органист редкостно одаренный и необычный.

— Леша, но вы же сами знаете себе цену. Вы замечательный и талантливый.

В первом отделении Паршин играет Баха. В перерыве Микаэл Леонович заходит к нему в артистическую, замечает, что у Алексея дрожат руки.

— Вы что, волнуетесь?

— Конечно, еще бы. Ведь все же автор в зале.

— Ну так скажите ведущей, чтобы она вышла в начале второго отделения и сказала бы: «Автора попрошу выйти из зала к ебене матери». Вот и все проблемы.

Леша смеется. Играет замечательно, спокойно и артистично, как всегда. Публика в восторге.

Через три дня — премьера в театре «Сфера» оперы-сказки «Король-Олень». Микаэл Леонович ходит на репетиции. Работать с Екатериной Еланской ему приятно, это уже третий спектакль, который ставит театр с его музыкой.

Именно Еланская вернула его в драматический театр. Много лет он был уверен, что для драматического театра писать больше никогда не будет. Еланская звонила ему методично в течение, наверное, года. «Сфера» ему нравится. Вариант Камерного театра — ему это близко. Когда нет помпезности и пафоса. Это театр его интонации. Студийность, никаких примадонн, да и режиссер необычный. Первый спектакль, который мы посмотрели в «Сфере», — «Театральный роман».

— Не представляю, как можно поставить Булгакова, — говорит он, когда понимает, что больше отказываться от приглашений прийти в театр неудобно. От спектакля в восторге.

Так он стал работать с Еланской. Сначала сделал музыку к спектаклю по Аверченко «Преступная троица», потом — по Набокову «Ко-

роль, дама, валет». Потом Екатерине Ильиничне приходит в голову сделать театральный вариант «Короля-Оленя». Ищем ноты. Они должны быть в оркестре кинематографии. Но их там нет. Выясняется, что появился там какой-то американец, судя по всему, из наших «бывших». Попросил партитуру «Короля-Оленя». Ему отказали. Он предложил оставить залог в двести долларов. Ему выдали ноты. С ними он и исчез. Потом «Король-Олень» вынырнул в каком-то театре в Лос-Анджелесе.

— Нет, не буду восстанавливать партитуру. Не хочу возвращаться к старой работе.

Но Еланскую и это не остановило. У нас дома оказались клавиры. Партитуру для театра по фонограмме восстановил Сергей Рудницкий, музыкальный руководитель театра «Ленком», к которому Микаэл Леонович отнесится с уважением, а к некоторым его работам, например к «Свадьбе Фигаро», просто восторженно.

Летим на фестиваль «Белое солнце Адлера». Прилетаем — солнечная, теплая погода сменяется дождем и холодом. В тот день, когда мы возвращаемся в Москву, в Сочи появляется солнце, опять тепло.

— Неужели ты не понимаешь, что на этот раз Бог против нас? — Он никогда не может смириться.

В Ермоловском начали ставить «Марию Стюарт» по Шиллеру. Позвонил Владимир Андреев, предложил написать музыку. Барьер по отношению к драматическому театру снят, и Микаэл Леонович соглашается. Накануне нашей поездки в Сочи пленка с записью музыки к «Марии Стюарт» передана в театр. Последний номер, последняя музыка — «Реквием».

Мы летим в Сочи. На наш любимый «Кинотавр». А потом — в «Актер». А потом — как получится.

Прилетаем в Сочи — портится погода. Десять дней холодно, идет дождь. Мы переезжаем в «Актер». Нам помогает перебраться Сережа Урсуляк, который в этом году член жюри основного конкурса на «Кинотавре». Картина «Летние люди» в конкурсе «Панорамы».

Погода начинает улучшаться. Смотрим закрытие фестиваля по телевизору. Объявляют результаты конкурсов. «Панорама» — Гран-при — фильм «Летние люди». Звонит Сережа Урсуляк:

— Микаэл Леонович, я знаю, что это ничего не означает.

В Москву ему лететь не хочется.

— Мне здесь хорошо, я спокоен.

Но в Москву возвращаться надо — билеты у нас на 25 июля.

Накануне звонит Мира. Мы обсуждаем детали завтрашнего перелета.

— Все уложено. Теперь осталось только долететь, — говорю я.

— Долетим. Не делайте проблем, — успокаивает нас Микаэл Леонович.

Мы смотрим телевизор. Идет какой-то фильм о людях, которые спасают другим жизнь.

— Вот это профессия! Спасатель! Не то что композитор.

Погода в эти дни стоит пасмурная. Низкое небо, ветер, море все перебаламучено. Ночью вдруг как будто кто-то разводит руками тучи. Небо усыпано звездами. Мы сидим на балконе и представляем себе, как будто мы летим на космическом корабле.

— Какое любимое состояние природы?

— Рассвет. Я люблю, чтобы небо было голубое, а трава зеленая.

Он встает на рассвете. Оголтело поют птицы. Он выходит на балкон. Выкуривает сигарету. Смотрит в сторону рассвета. Небо голубое, а трава зеленая. Есть все, что он любит. Есть море, есть солнце, есть ощущение полета, есть любовь. Есть музыка.

Мы летим тем рейсом, каким и собирались лететь.

23 октября 1983 г. — 25 июля 1996 г.

Книга 2

Вера Таривердиева
«БИОГРАФИЯ МУЗЫКИ»

Микаэл Таривердиев, армянин по происхождению, родился в Тбилиси. Но всю свою профессиональную жизнь, с момента учебы в Академии музыки имени Гнесиных в классе Арама Хачатуряна и до последней звуковой партитуры, которую он сдал за два месяца до смерти в Московский Театр имени Ермоловой, он провел в Москве. Умер в Сочи, куда уехал на море. Он был спортсменом, за год до смерти попал в список секс-символов России, многие годы слыл плейбоем, светским человеком, вел телепрограммы и писал музыку к кино.

Он композитор необычной судьбы. Странной и необыкновенной. Его узнавали в лицо, как будто он известный актер. Его имя было популярным на протяжении всей его жизни в искусстве. Его музыку могли узнать по нескольким интонациям самые далекие от нее люди. И в то же время для большинства он так и остался автором музыки к кинофильмам «Семнадцать мгновений весны» и «Ирония судьбы...». Широко известные работы в кино заслонили огромный пласт творчества Микаэла Таривердиева. Вокальные циклы, сочинения для органа, оперы, балеты, инструментальные концерты — все это оставалось в тени.

Меня всегда удивляло, почему люди, которым так нравилась музыка «Иронии судьбы...», которые воздавали должное ее изяществу и профессионализму, ее неповторимой интонации, никогда не поинтересовались: что же еще сделал композитор, без музыки которого как будто и Новый год не наступает?! Но он точно знал, что время его музыки придет и появятся музыканты, которые захотят понять, кем же на самом деле является Микаэл Таривердиев.

Когда ему задавали личные вопросы, он часто отвечал: «А я и есть моя музыка». И действительно, тот, кто знает его музыку, тот, кто чувствует его интонацию, может сказать: «Я знаю Микаэла Таривердиева».

Он поразительным образом сумел отразить себя в своих произведениях. Его музыка — поиск себя, подтверждение себя, это чувства и страсти, которыми он жил, это события и люди, его интимный мир. Это его автобиография.

Я хочу рассказать о его музыке. О том, что он сделал. О феномене, который представляет собой его музыка и он сам. Я хочу сделать это для тех, кто называет себя музыкантом, независимо от профессии, — для музыковедов, исполнителей, для тех, кто не только живет в профессии, но кого интересует и трогает то, что происходит с музыкой и что есть музыка.

Говорить и писать о музыке трудно. Разбирая ее на составные части, музыковеды чаще всего забывают о том, что является предметом их исследования. В песок анализа уходит главное — собственно музыка, то, что почти никогда невозможно передать словами. Музыка — это ощущения. Разные ощущения. Состояние души. Разные состояния.

Почему на нас действует Моцарт и мало трогает Сальери? Ведь они же пользовались одними и теми же средствами? Почему современная музыка, казалось бы, намного более развитая по форме, гармонии, обладающая колоссальными возможностями и владеющая массой технологий, не производит на людей впечатления (разве что впечатления невероятной, а иногда мучительной скуки), а простая песня Шуберта или хорал Баха, с их простой гармонией, потрясают до глубины души? Тайна искусства? Тайна гениальности? Да, конечно. Но можно ли постичь эту тайну, понять ее природу? Объяснить?

Мне пришлось пройти через такой жизненный, музыкантский, профессиональный опыт, который, может быть, и не приведет к ответу, что гений — это формула такая же простая, как дважды два четыре, но он дает мне возможность чуть-чуть приблизиться к этой тайне.

«В этом уж Вы мне поверьте, я все уже видела, все знаю».

МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ

Когда я стала понимать, что есть Микаэл Таривердиев? Теперь мне кажется, что мы иногда не знаем то, что знаем с самого начала. Когда мы встретились, я не знала, кто он. Лишь поняла, что он не похож на других, что он особенный. Я и знала, и не знала. Чувствовала. Понимать стала позже, много позже все связалось в одну историю. Много позже всплыло острое детское впечатление, которое долгие годы не было связано с его именем. Но оно жило во мне. «Кто тебя выдумал, звездная страна? Снится мне издавна, снится мне она». Высокий женский голос, пронзительная печальная и светлая мелодия, от которой так хотелось плакать.

Сегодня моя жизнь кажется мне поиском этой «звездной страны», этой далекой родины. Я ищущее в своих воспоминаниях, ощущениях, в музыке, во встречах с людьми, письмах и документах, которые сохранились, в тех письмах и воспоминаниях людей, которые появлялись в процессе путешествия. Я перебираю их, стараюсь понять и расставить по местам, согласно логике жизни Микаэла Таривердиева, биографии его музыки. Иногда мне приходится делать над собой усилие, отстраняться и прибегать к таким неестественным для меня словам, как «композитор», «автор». Но для того чтобы увидеть явление целиком, мне это необходимо. Как необходимы интонация и взгляд других людей, знавших Микаэла Таривердиева.

Вряд ли мне удастся составить полную картину его жизни. Наверное, в этом путешествии за моей спиной останется невысказанное, недосказанное. Но, может быть, кто-то потом, позже продвинется дальше, увидит это другим взглядом.

А пока я отправляюсь в Тбилиси. До 1996 года я никогда здесь не была. Мы много раз собирались. Но что-то мешало. Может быть, то, что пролетело между столицей независимой Грузии и тем старым Тбилиси, в котором в 1931 году на Дидубинской улице, 23 родился мальчик по имени Микаэл.

**Из воспоминаний Арфени Григорьевны Елаговой,
двоюродной сестры Микаэла Таривердиева**

Микаэл Таривердиев родился в Тбилиси, в армянской семье, которую в городе хорошо знали. Его дед Гришо (Григорий) Акопов был авторитетным и известным человеком. Землевладелец, в городе у него был большой кирпичный дом в три этажа, около 40 комнат, в районе Дидубе. Владел большими фруктовыми садами на берегу Курь, занимался торговлей. Его жена, Елизавета, была красивая и добрая женщина, происходила из мецан. У них было шесть дочерей – Аруся, Бахмо, Маля, Гофа, Сато и Марго.

Когда родился Балик (так его называла в детстве мать, Сато Григорьевна) и его показали матери, она сказала:

– За что меня наказал Бог? – таким некрасивым ей показался новорожденный сын.

В детский садик Балик ходил самостоятельно, так как садик находился в соседнем доме. Балик был влюблен в свою воспитательницу. Когда он узнал, что воспитательница вышла замуж, он перестал ходить в детский сад.

На отдыхе в Цхнетах в детском санатории Балик очень скучал по Сато Григорьевне и выразил это так (смотря на луну):

– Луна видит мою маму, а я не вижу.

Когда Сато Григорьевна приехала повидать сына в санаторий и привезла ко дню рождения подарки, в том числе большой торт, Балик бросился к окну и громко крикнул, приглашая своих друзей:

– Ребята, рождения начинаются!

В этом приглашении он инстинктивно использовал множественное число, тем самым подчеркивая количество действующих лиц (он же всех позвал) и объем всеобщей радости.

В Новом Афоне Сато Григорьевна отдыхала в санатории. Балик же в это время жил у сестры С.Г., Марии Григорьевны. Санаторий находился

на горе, и к морю надо было спускаться по длинной широкой красивой лестнице. Как-то раз, увидев спускающуюся Сато Григорьевну, восторженный сын, в восхищении указывая ручкой на маму, воскликнул:

– Смотрите, красавица идет!

12-летний Гарик – так тогда его все звали, – увидев, как все готовят к женскому дню 8 Марта подарки, решил встать в очередь (очевидно, само по себе это явление – очередь – придавало намерению важность). Это были военные годы, и ему показалось, что очередь является признаком важной цели. Он выстоял в ней и купил зеленые трикотажные женские трусы и прибежал с подарком в отдел статистического управления к маме. Отдел был расстроган, мама была расстрогана до слез, хотя трусы, конечно, понравиться не могли. Даже несмотря на военные годы.

– Балик-джан, почему же зеленые?

– Мама, только такие продавались.

Гарик был очень лобознательным и восторженным мальчиком. Эти свойства его характера всегда преобладали над осторожностью и страхом. В летнем саду Муштаид действовала парашютная вышка. Это было внушительное сооружение, и Балик решил прыгнуть с парашютом. Его отговаривали. Но он настаивал, и ему наконец разрешили подняться наверх. На него надели стропы, ремни, и он прыгнул... Но увя! Он повис в воздухе наверху, так как вес его тела был недостаточен для спуска. Пришло его, болтающегося там наверху, крючьями притягивать к площадке. Затем к нему был прикреплен дополнительный груз, и он наконец приземлился. Довольный, восторженный, с расширенными зрачками.

Будучи школьником, Микаэл увлекался химическими и физическими опытами. На всю жизнь его племяннику запомнились опыты с вольтовой дугой. Микаэл сконструировал установку, заковал стекло, через которое наблюдал пламя дуги и так увлекся, что не дал такого же стекла племяннику. Племянник же не знал об опасности, уставился на дугу незащищенными глазами. Ночью пришлось вызывать «Скорую помощь», чтобы везти временно ослепшего восьмилетнего мальчика в больницу.

Надо сказать, что если сверстники его не все понимали и любили, то взрослые люди, соседи чувствовали его неординарность, симпатизировали

ему или даже любили. После войны появились мотоциклы американской фирмы «Харлей Дэвидсон», и 17-летний Микаэл заболел мотоциклетной болезнью. Купить мотоцикл не было никакой финансовой возможности, да родители и не собирались это делать.

Дядя Коля, шофер гаража ЦК, с которым дружил Мика, подарил ему старый мотоцикл «Красный Октябрь», который нужно было восстанавливать. И вот однажды на третьем этаже старого импозантного здания, где жили Таривердиевы, заволновались соседи. Мика со своим товарищем тащили по мраморным лестницам парадного подъезда заржавленный помятый мотоцикл. Вся эта картина отражалась в настенных зеркалах высотой в два этажа.

Делегация соседей побежала с информацией к отцу, Леону Навасардовичу. Последний вышел навстречу потным, пылящим Мике и Лене, которые приближались к желаемой отметке третьего этажа, ничего не видя вокруг от напряжения. Когда они увидели знакомые ноги, преградившие им путь, уже звучал громовой голос:

– Вон отсюда со своей керосинкой! Чтобы я вас здесь не видел!

«Кортеж» спускался гораздо быстрее и затем по крутой улице Дзержинского долго скрежетал, потому что и под уклон его нужно было толкать. Эта история излечила от мотоциклетной болезни, и Мика стал автомобильным болельщиком.

Мика обожал лошадей. Он тренировался на ипподроме. Хорошо помню немые сцены за столом. Сахар в сахарнице таял на глазах, стоило Сато Григорьевне выйти из комнаты. Заметив это, она с укороизной смотрела на Миксу. Сахара не хватало и людям. Мать и сын понимали друг друга, и укороизна была молчаливой. Невероятно, чтобы у Мики был первоклассный скакун. Наверное, это была лошадь явно не элитная. Но Мика ездил на трамвае на дальний ипподром и привозил ей сладости, которых недоставало всем. Однажды они вместе свалились, не взяв барьер. Мика сильно разбил себе подбородок.

Пришли другие времена и увлечения: бокс, плавание (он – очень хороший пловец). Из духовных увлечений тех лет (кроме музыки) – философия, литература (особенно поэзия), фотография.

В первые годы учебы музыке Балик очень сопротивлялся, и с мамой часто происходили такие диалоги:

– Мамочка, я не хочу, я только для тебя!..

– Да, да! Вот и занимайся для меня! – приговаривала Сато Григорьевна, держа в руках линейку (хотя трудно себе представить, чтобы линейка пускалась в ход).

Когда родился сын, Сато Григорьевна всю себя посвятила ему, хотя работу не бросала. Это был долгожданный ребенок, единственный. И если говорить о том, главном, что сформировало Микаэла Таривердиева как человека, его восприятие мира, людей, его характер, это была любовь. В детстве эта любовь матери сочеталась со строгостью воспитания и со всем укладом «хорошего дома». С отцом у него особой близости не было. Может быть, сыграло роль то, что мать настолько переключилась на сына, что отец не мог не испытывать чувства ревности. Впрочем, дети всегда бывают «мамиными» или «папиными». Редко – совместными. Часто – чужими. Он был маминым. Он и внешне похож на мать, удивительной красоты женщину.

Мама следила за его занятиями. Благодаря ей сохранились его совсем детские опыты в композиции. Две толстые папки, на которых ее рукой написано: «Старые ноты».

Меня часто спрашивают, когда он стал заниматься музыкой. Не ругаюсь за то, что он ответил бы на этот вопрос, но для меня это очевидно. Он родился с музыкой. Но когда он стал собой, когда он обрел свою музыку?

Сергей Гаспарян

До четвертого класса мы сидели за одной партой. Потом как-то получилось, что он за другой партой оказался, после летних каникул. По-моему, я был единственным из класса, который с ним дружил. Вообще класс его не воспринимал, антагонистически против него был настроен. Не знаю, чем это объяснить. Может быть, тем, что мы все играли в футбол, в разные игры, он никогда не принимал в них участие. Он был такого склада неспортивного, немного хилый по состоянию здоровья. Его подпальная кличка была Бутылка. Потому что он узкий такой был, плечи как-то вперед выдавались, и он напоминал по форме бутылку. У нас у всех клички были. У него вот – Бутылка. Он не обижался.

Вот еще почему такой антагонизм был. Наш класс «А» соперничал с классом «Б». У нас все время драки были. Мы дрались портфелями, класс на класс. А Мика всегда убегал. Не потому, что боялся. Просто у него сразу после школьных занятий были занятия по музыке. Он в школу приходил с портфелем и папкой для нот со шнурками. Ему вслед кричали, что он трус. А он никак не реагировал. Он знал, что ему надо на музыку. Он был очень предан музыке. Вот почему класс против него был настроен. Помоему с того времени он как-то отгородился от всех, какая-то оболочка у него появилась. И он не подпускал близко никого.

Я еще и еще перебираю старые листки, нотные тетради, обрывки, наброски или законченные, начисто переписанные, с титульными страницами, опусы и представляю себе этого долговязого мальчика с красивым лицом, миндалевидными оленьими глазами, стремительного Гарика Таривердиева. Так тогда его называли, так он подписывал свои сочинения. Подпись и дата стоят почти на всех произведениях тех лет.

Как много выдает почерк, манера записывать! Много лет спустя я не раз присутствовала при встречах Микаэла Леоновича с молодыми людьми, которые показывали ему записи своей музыки. Первое, на что он обращал внимание, — как человек фиксирует свои мысли на бумаге. Любая неточность в записи вызывала у него протест.

— Почему у Вас штили не в ту сторону смотрят? Неряшливость записи — неряшливость мысли. Партитура графически должна быть красивой. Если она графически неорганизована, она не может хорошо звучать.

По тому, как выглядят его нотные записи, по характеру почерка можно точно определить, когда он «вылутился», когда он стал самим собой. Нет, он и тогда был самим собой. Но тогда он был еще Гариком, позже — Гарри Таривердиевым. В какой-то момент — Гарри Таривердияном. Его почерк выдает характер и натуру с поразительной определенностью. С той же определенностью, с которой потом заявит о себе Микаэл Таривердиев. Многие, кто знал его тогда, были уверены в подлинности и единственности этого име-

ни — Гарик. Его действительно так звали в семье, так он и мыслил себя. Но в его метрике значится его настоящее, подлинное имя. Просто время Микаэла еще не пришло.

А нотные знаки выдают страстную, романтическую, трогательную натуру. Масса начатых произведений. Начатых всерьез и основательно — с указанием даты, названием и жанром произведения — так, как будто после первых тактов последует уже целиком сложившееся в голове сочинение. Есть даже посвящения. Но терпения хватает лишь на несколько тактов. Размашистый, с длинными штилями, вытянутыми вверх нотами почерк выдает бушующие страсти. Они так невероятны, что вместить их в нотные знаки невозможно. Нет, есть и законченные вещи, даже переписанные начисто. Ноктюрн, прелюдии, романсы, балетная сюита. Это попытка вложить свои страсти в чужие приемы, усвоенные из слухового и практического опыта ученика музыкальной школы образца сороковых годов. Романтический стиль, много пафоса, чужой лирики образца классиков романтизма. Репертуар музыкальных учебных заведений тех лет.

Интересно появление вокальных опусов и происхождение текстов. Из высокой поэзии — «На холмах Грузии» и «Ветер принес издалика». Характерно, что он пишет на стихи, на которые существуют очень известные и очень любимые им романсы Рахманинова и Римского-Корсакова. Именно поэтому он тоже пишет на эти же стихи. Нет, он не соревнуется с великими. Пока он очень хочет быть похожим на них, быть «как они».

Чаще встречаются вокальные опусы на стихи современных поэтов. Что тоже характерно. «Колыбельная» на стихи Лебедева-Кумача, «Наша Родина» для двух солистов, хора и фортепиано. Есть и Песня Третьей мужской школы Тбилиси на слова А. Солнцева. Ее до сих пор считают гимном выпускники 43-й тбилисской школы. Наверное, это первый реальный заказ в его жизни. «Я люблю тебя» на слова Григоряна, видимо современника и ученика этой же школы, того же возраста, в том же духе — «Только ты не зазнавайся». Это либо поэзия сверстников, либо сохраненные Сато Григорьевной вырезки из журналов или даже календарей тех лет с современными стихами. Стихами их, конечно, можно назвать условно. Скорее —

текстами. Например, «Над Уралом ветер пролетает» — журнал «Пограничник» №1 за 1947 год. Последний куплет:

*Так поднимем звонкой песни чашу
За родных недремлющих бойцов,
За разведку сталинскую нашу,
За чекистов, за большевиков.*

Это, конечно, не заказ. Это ощущение очень многих, почти всех, если не сказать всех, мальчишек тех лет. Война закончена. Мы победили. Все страшное — позади. Впереди нас ждет только радость. Стиль таких опусов — очень точно пойманный стиль музыки тех лет. Той музыки, которая окружала людей, — она звучала по радио, в концертах, на улице.

И все же это только несколько опусов. Романтические же прелюдии, ноктюрны, любовные романсы, элегии, фортепианные «песни без слов», «Вальс-экспромт», представляют главное содержание внутренней жизни Гарика Таривердиева. Почти на каждом клавире — посвящение. Конечно, таинственное. Посвящение «А.Ш.» встречается чаще других. А вот и объяснение, оставленное в старых бумагах аккуратной Сато Григорьевной, внушавшей сыну, что «ты средний», и старавшейся сохранить все, что связано с ее нежным мальчиком. Письмо и открытка от Аллы Штромберг. Подростковый стиль куколок, из которых еще не вылупились бабочки, но которые уже полны кокетства и милого жеманства. «Назло всем мы докажем, что возможна самая чистая дружба, и утрем носы». В письме, написанном простым карандашом не указаны ни год, ни число. Зато указано время суток — 8.30 вечера («В это время я всегда ждала тебя»). Это так похоже на тот способ выражения, каким Гарик Таривердиев записывает свою музыку!

Стремительный, страстный почерк свидетельствует не только о не сложившемся стиле, здесь даже нет поиска своего стиля. Здесь страстное стремление выразить самого себя через звуки и прежде всего бурный хаос чувств, каких-то неукротимых, яростных. Он словно борется с кем-то. С нотной бумагой, карандашом, нотными знаками, необходимостью рутины нотной записи. Не случайно он

всю жизнь мечтал о нотной пишущей машинке, о каком-то невероятном изобретении, которое позволило бы перескочить через эту необходимость. Не то что бы через необходимость писать ноты, а через темп этой записи. Позже он не раз будет прибегать к разным способам избавления от рутины. Даже не рутины, а от несоответствия способа медленного письма и скоростью его эмоций, несоответствия яркости музыкального переживания и его фиксации. А в этот момент неистовый подросток словно увеличивает до предела скорость работы своей руки, которая все равно не поспевает за его эмоциями и музыкальной мыслью. Это уже характер, темперамент. Он останется тем же, не подверженным никаким изменениям, он сохранит изначальную заданность своей химической формулы.

А как выразительна затерявшаяся среди этих старых нот записка на клочке пожелтевшей, как и все остальное, нотной бумаги: «Медленно думать о постороннем — верное средство перестать волноваться (подчеркнуто двумя решительными линиями. — В. Т.). Принять к сведению на концертах. Перед концертом нужно (подчеркнуто) волноваться для творческого (зачеркнуто) духовного падения». И подпись — Таривердиев. Последнее и вовсе поразительно. Особенно поразительно то, что лучше всего о себе он говорит сам.

А вот записка совсем из раннего детства. Гарику, судя по почерку, лет восемь: «Моя дорогая Мамочка! Приезжай скорей и привези мне насос. Целую. Гарик».

Он всегда разрывался между музыкой и жизнью, пока не произошло нечто, в результате чего произошла некая реакция, в результате которой музыка и жизнь составили нерасторжимый, неповторимый сплав.

Наброски, нотные тетради перемежаются с листочками, в которых — записи упражнений по гармонии, на некоторых — пометки педагога.

Эволюция в этот период яснее всего ощущается в развитии способа записи. К 1949 году она стремится к упорядоченности. В трех нотных тетрадях появляются наброски концерта для двух фортепиано. Почерк более уверенный, материал выглядит гораздо стройнее. Хотя штампы виртуозных концертов с их нагромождениями

пассажей, пустой виртуозности видны невооруженным глазом. Но чисто композиторская задача усложняется: появляется партия второго рояля.

Рояль в этот период — почти единственный способ выражения себя в музыке, единственный инструмент. В своей книге «Я просто живу» Микаэл Таривердиев пишет о том, как много он тогда играл. Процесс сочинения музыки — прежде всего процесс импровизации на фортепиано. Именно импровизация давала необходимую степень независимости от рутины нотной записи. Здесь он попевал за своими эмоциями. Импровизация — один из ключевых моментов формирования Микаэла Таривердиева, не только формирования его фортепианного стиля, но стиля в целом. И тогда, и впоследствии импровизация — часть его способа самовыражения. Так будет всегда. В этот же период интересно то, что именно фортепиано было главным инструментом, продолжением его Я. Именно для фортепиано, этого своего Я, он ищет способ переложения своих чувствований на ноты. Именно в опусах для фортепиано появляются первые признаки его будущего стиля.

Они появляются там, где музыка переступает через порог тишины, когда он начинает прислушиваться, не только выражать свои бурные страсти, но именно прислушиваться. Цикл пьес «В лесу», пьесы «Лес шумит», особенно «Кукушка», — здесь уже гораздо меньше нот, есть эксперименты со звучанием, гармонически необычные решения, уже не у кого-то воспринятые, а услышанные, отобранные из огромного окружающего его мира звуков. Впервые он улавливает волшебную, таинственную волну вибраций, которые резонируют в нем.

Прелюдия-картина для фортепиано «Часы с боем» — крошечная прелюдия, в которой тоже появляется так хорошо знакомая нам его камерная интонация. И вновь он справляется с главной композиторской задачей: вынуть из хаоса звуков несколько интонаций, две краски, на которых построена пьеса. Впервые в его текстах мы сталкиваемся с умением ограничить себя, сделать необходимый выбор.

Ведь что есть в конечном счете композитор? Это человек, который умеет сделать выбор из огромного мира звуков, огромного

набора вариантов. Качество выбора, количество мелькающих в его уме и воображении вариантов и определяют его стиль, его класс. Конечно, тогда количество вариантов еще очень ограничено. Много лет спустя Микаэл Леонович в разговоре с известным математиком Рафаилом Салгаником на его замечание о единственности выбора в разрешении математической формулы сказал:

— А у меня в голове моментально пронесется тысячи вариантов.

Тогда количество вариантов было ограниченным. Но он учится делать выбор. Свой выбор.

Звучащие внутри него варианты, конечно, зависят во многом от музыкальных впечатлений и того музыкального материала, с которым ему приходится сталкиваться. По его автографам можно проследить, какая музыка оставляет в нем след, что он тогда слушает, изучает, что оседает в памяти.

Память у Микаэла Таривердиева устроена своеобразно. Он очень ярко помнит какие-то отдельные события своего детства, воспроизводя впоследствии детали с поразительной точностью, но при этом путая их последовательность, годы, свой возраст, даже когда и как менял учебные заведения. Но лучше всего он помнит ощущения. Именно ощущения и составляют его память. Запах арбуза в Тбилиси, крики «Мацони! Мацони!» на улице, атмосфера дружбы во взаимоотношениях с людьми — это навсегда запечатленные чувства. Но не последовательность событий. Именно такое восприятие ему присуще, оно сопровождает всю его жизнь.

Он помнит то, что в его сознании отложилось как образ, — людей, случаи, которые символичны для его дальнейшей судьбы. Таков тип его сознания. В нем нет и не может существовать бухгалтерии лет и фактов, он мифологизирует свою жизнь. Совсем того не желая, не делая это сознательно. Просто он такой.

Ему всегда казалось, что первая профессиональная премьера его сочинений произошла, когда ему было 16 лет. Это балетные миниатюры «На берегу Волги» и «Допрос» (идея и либретто Георгия Геловани). Они были поставлены на сцене Тбилисского театра оперы и балета силами Хореографического училища. Ноты первого балета — «На берегу» — сохранились. На них стоит дата — 1949 год. Здесь не только чувствуется иное отношение к процессу фиксации

нотных знаков: рука действует уверенно. На клавире вполне профессионально сделаны указания по инструментовке. Позже Михаил Леонович рассказывал, что оркестровку этого мини-балета сделал концертмейстер оркестра театра. Здесь чувствуется другое отношение к самому тексту. В нотах сохранено либретто, набросанное рукой Геловани. Последовательность номеров и последовательность необходимых настроений, протяженность эпизодов. В сценарном плане указан характер эпизодов, их настроение. Это уже что-то новое. Это не те чувства, которые ты переживаешь сейчас, и тебе кажется, что именно сейчас, ты их и фиксируешь. Нет, ты воссоздаешь чувства героев балета, по плану, предложенному автором либретто. Это организует творческий процесс, процесс мышления. Для этого живая практика совершенно необходима. Она важна не только для профессионального вызревания. Она будет вносить необходимое организующее начало на протяжении всей последующей творческой жизни. По существу, это одно из ее условий. Я имею в виду живую практику, будь то театр, кино, концертная эстрада, работа с исполнителями, оркестрами, как непреложное условие формирования своего лица и владения профессией.

Но ведь именно так это было всегда. Лишь в XIX веке стали появляться композиторы, которые занимаются чистым сочинительством. Но и они не оторваны от живой музыкальной практики. Они представляют свои сочинения, выступая исполнителями, дирижерами. А уже в XX веке появилась масса композиторов, которые принципиально пишут музыку, которая изначально не имеет прикладного смысла. Эти композиторы часто остаются вне живой музыкальной практики. И это одна из причин того, что стало с современной академической традицией. Разве можно представить такое во времена Баха, Моцарта, разве можно представить себе существование «вещей в себе», создаваемых для самих себя, как это часто происходит на наших глазах? Никогда прежде музыка не была лишена прикладного начала. Она писалась для церкви, для двора, для народных праздников, для развлечения, увеселения, духовных целей. В этом прикладном искусстве появлялись не подверженные времени величайшие откровения человеческого духа.

Первый опыт создания Микаэлом Таривердиевым музыки «на заказ», не для себя, а в приложении, прикладывании себя к музыкальной практике, стал началом его связи с творческой средой, живой жизнью и повседневной практикой искусства, уже никогда не прекращавшейся.

Во всей «балетной» истории был еще один момент, ставший условием дальнейшего профессионального, творческого, человеческого взросления. Роман с балериной. Кто она, как это было — Микаэл Леонович не помнил. Он помнил только сам факт своего вступления во взрослую — не только профессиональную — но и мужскую жизнь.

Женщины играли в его жизни чрезвычайно важную роль. Его отношение к ним меняется в разные годы диаметрально. Он их боготворит, потом он их презирает, но он невероятно от них зависит. И не может без них жить.

Маленькие балеты впервые в его жизни становятся работой. Впервые он выполняет профессиональный заказ и даже получает гонорар. И на собственные деньги покупает... шляпу. Впервые музыка становится для него не учебой, а работой. И впервые творческая жизнь пересекается с его человеческой судьбой. Позже отделить его музыку от его жизни невозможно. Они существуют в каком-то поразительном единстве, в какой-то мистической взаимозависимости. Стиль его жизни, событий жизни определяет многое в той музыке, которую он пишет.

Нет нужды анализировать подробно музыку тех лет, тем более что достаточно точный музыковедческий анализ сделан Анатолием Цукером в его книге «Микаэл Таривердиев». Здесь все подается именно такому анализу. Возникновение тайны, рождение тайны еще впереди. А пока лучше идти вслед за жизненными событиями. За изменениями психологии и формированием характера. Хотя чем больше я пытаюсь вникнуть в эти вещи, тем больше убеждаюсь в его предназначении, а логику божественной воли анализировать бесполезно.

В какой-то момент на его нотах (первые сохранившиеся наброски относятся к 1946 году) появляется подпись «Гарри Таривердиян».

В доме говорили по-русски, в обществе, на улице — часто по-грузински. Хотя говорить на литературном русском считалось хорошим тоном. Мне довелось в Сухуми познакомиться с семьей Шубладзе. Гурам — друг детства Микаэла Леоновича. А его мама — Нина Степановна — подруга детства Сато Григорьевны. В семье всегда пересказывали историю, как Нина Степановна, тогда еще институтка, бросила розу проезжавшему на коне в сопровождении свиты наместнику и как он ее подхватил. А на балу в честь великого князя он пригласил ее на танец. Почитание русской культуры в доме было безоговорочным. Хотя через много-много лет Микаэл Леонович с огромным удовольствием читал мне целые главы по-грузински из Шота Руставели.

Отец и мать говорили свободно и по-армянски. Но Микаэл Леонович язык своих предков знал не очень хорошо. Он понимал, но никогда в себе не был уверен. В какой-то момент, а именно после войны, вопрос, о том, «кто я?» встает не только в Грузии, в Тбилиси. Он встает перед многими и многими людьми, которых после 1917 года перемешали события нашей истории. И всякий, кто задумывался над этим вопросом, задумывался и о своей национальности.

Гарик пытается идентифицировать себя. Он не только подписывает свои произведения «Гарри Таривердиян». Он готовится связать свою судьбу с Арменией, он готовится к поступлению в Ереванскую консерваторию.

С учебными заведениями у него отношения особые. Доподлинно известно, что он учился в третьей мужской школе Тбилиси, которая потом стала 43-й тбилисской общеобразовательной школой. Потом происходит эпизод, о котором он мне рассказывал, но он почему-то не вошел в его автобиографию. А эпизод такой.

Тогдашний директор школы ударил его одноклассника, и мальчик, сын школьной уборщицы, оглох. Гарик Таривердиев выступил на комсомольском собрании и осудил директора. Директор вызвал Сато Григорьевну, которая тогда преподавала географию в этой же школе, и сказал:

— Либо вы забираете сына из школы, либо он вылетит из нее с волчьим билетом.

Конечно, Сато Григорьевна забрала его. И ему пришлось заканчивать последний класс в вечерней школе. Потом он поступил в Тбилисское музыкальное училище и окончил его по классу композиции за год. Кстати, на одни пятерки.

Тогда отец был уже в лагере. Его не выслали далеко. Он находился в Грузии, что, видимо, его и спасло. Он вряд ли вынес бы холод и морозы восточных или северных лагерей. В своей автобиографической книге Микаэл Таривердиев напишет об этом лаконично: «Кончилось детство». Маме и ему пришлось тяжело. Рассчитывать могли только на себя. Какое-то время жили не дома, скрывались. Гарик давал частные уроки. И все же это время не оставило в нем, в его своеобразно устроенной памяти, ощущения ужаса. В отце, его невинности он не сомневался. Жить трудно было всем. Он занимался своим любимым делом, и успешно. Он ощущал перспективу своей жизни, радужные надежды его не покидали. Он предощущал свою счастливую судьбу. Задумывался ли он о счастье? Конечно. Как человек романтического внутреннего склада, он жил надеждами, и предощущение для него было всегда важнее свершения. Вступление во взрослую жизнь, где он занимал положение мужчины в доме, проблемы этой взрослой жизни отнюдь не угнетали его. Скорее наоборот, проявление мужского начала было абсолютно естественным для его природы.

Появление подписи на рукописях «Гарри Таривердиян» (в конце 1949 года) говорит о том, что он определился. Он будет поступать в Ереванскую консерваторию. В это же время – конец 1949 – начало 1950 года – он пишет балет «Кармен». Потом у рукописи появляется новый титульный лист: хореографическая сюита «Испанская рапсодия». Сохранилось несколько номеров из сюиты: «Интродукция», «Хозе и Кармен», «Танец баска», «Танец в таверне», «Сцена». Понятно, что без влияния Бизе тут не обошлось. И не просто Бизе. Его музыку Гарик Таривердиев не мог не знать и раньше. Просто, видимо, состоялась премьера или какой-то особенный спектакль. Но что-то должно было произойти: так случалось часто и позже, когда он загорался от внешнего впечатления – художественного,

человеческого, жизненного. Эти впечатления ему необходимы как топливо. А балетная сюита характерна «сменой топлива», что ли. Ведь если раньше, совершенно определенно, его топливом, целью его выражения было стремление передать переполняющие его чувства, то здесь топливом оказывается художественное впечатление.

Вероятно, и здесь не обошлось без той самой балерины. Тут уже чувства пропущены через условия профессии, и не только своей, но и впечатлений, связанных с новым, закулисным взглядом на жизнь театра. А это уже совсем не тот Бизе, которого он раньше слышал. Этот господин становится совсем другим господином Бизе.

К тому же ему была чрезвычайно любопытна артистическая среда. Она становится неким воплощением свободы, знаком раскованной жизни. Ведь он родился в семье, далекой от богемной, артистической атмосферы. Говоря о своей семье, он часто сравнивал ее с Форсайтами. «Абсолютные Форсайты!» — говорил он. Этот роман он обожал. А себя ассоциировал с молодым Джוליоном. Потом, когда он сам определял стиль своей жизни, когда он прошел через романы с актрисами, вкусил прелести артистической среды, когда среда творческих людей стала его собственной средой, как бы он к ней ни относился (в разные годы по-разному), он произносил эту фразу не без налета иронии, но с чувством внутреннего удовлетворения. И напротив, когда его причисляли к богеме, это вызывало в нем ярость. А как может молодой Форсайт относиться к семейству? Мать — обожал. Безоговорочно. Семейство и стиль вызывали протест.

Ну а театр? Это то, ради чего стоит учиться дальше. Пусть даже в Ереване. И вообще уехать, вырваться, куда бы то ни было! Тогда ему этого очень хотелось.

В подписи «Таривердиян» периода Тбилиси нередко окончание смазывается. Такое ощущение, что ему немного неловко оттого, что он как бы переименовался. Ведь имя — не только правописание. Это ведь что-то еще. Вот это «что-то» его, по-видимому, смущает. Конечно, за этим вопрос: «Кто я?» В глубине души он знает, что это пока еще не его имя.

Господи, как ему всегда хотелось быть практичным! И как дорого ему этот практицизм обходился! Всегда. Тот житейский, обы-

денный практицизм, та разумность поведения, которая исходит из посылы «так надо», «так поступают все». Поступление в Ереванскую консерваторию было практичным по всем статьям. Где учиться армянину, как не в Ереване? Где логичнее делать творческую карьеру? Да и к тому же не так далеко от Тбилиси, от мамы.

Впоследствии он сознательно и бессознательно стирает этот период своей жизни из памяти. Он даже говорить об этом не хочет. Из фактов сохранилось совсем немного. Он проучился в Ереване около двух лет. Началось все, видимо, с какого-то унижения. В документах, сохраненных Сато Григорьевной, есть несколько телеграмм. Из Еревана в Тбилиси — с просьбой подтвердить наличие диплома, из Тбилиси в Ереван — заверенные официальными представителями подтверждения о том, что Микаэл Таривердиев окончил Тбилисское музыкальное училище с отличием.

«Срочная Тбилиси Дзержинского 14 Таривердиевой

Сегодня консерватория выслала запрос Тбилисское училище подлинности диплома отличием выясни Чиаурели. Гарик»

И ответ-справка:

«Дирекция Тбилисского 1-го музыкального училища подтверждает, что Таривердиев Микаэл Леонович действительно окончил в 1949–1950 учебном году полный курс теоретико-композиторского отдела с отличием. Ему выдан диплом с приложением за № 000041 обычного образца за неимением бланков с отличием. Справка выдается на предмет представления в Ереванскую государственную консерваторию. Директор (подпись). Зав. уч. частью (подпись). Печать»

На справке стоит число — 16 августа 1951 года. То есть год он уже в Ереване. То, что справки эти сохранились в бумагах, говорит о том, что вопрос стоял серьезно. Их предпочли сохранить. Почему они понадобились через год после поступления в Ереванскую консерваторию? В Тбилиси такое было невозможно. В Тбилиси хорошо знали не только семью, но и его.

Попал он в класс к Егиазаряну, чью фамилию потом даже вслух произносить не хотел. В общем, Ереван стал серьезным и неприятным испытанием. Этот город всегда отличался от солнечной, веселой, немного легкомысленной и очень артистичной ат-

мосферы Тбилиси, который на протяжении многих лет был центром всего Закавказья. Культурный, человеческий уровень Тбилиси был совершенно другим. Тбилиси продолжал оставаться столицей со всем присущим этому понятию стилем. Ереван был проще, меньше, больше сконцентрирован на национальном. Тбилиси это монохромное ощущение еще долго было не известно. Гарик Таривердиев, даже с окончанием «ян», прижиться там определенно не мог. Ереван не мог его не угнетать. Хотя он старался прижиться. Он стал учить армянский язык. И тогда неплохо им владел. Но в Ереване в нем чувствовали чужака, «армянина второго сорта» — как написал он в своих мемуарах. А еще — не сложилось с педагогом. В консерватории все, что напрямую не было связано с использованием армянских тем и мелодий, считалось космополитичным. Очень кстати пришлось постановление о космополитизме 1948 года. Что говорить, если именно в те годы Арама Ильича Хачатуряна исключили из Союза композиторов Армении, а Зару Долуханову выжили из Ереванского театра оперы и балета.

Кстати, впервые Зару Долуханову он увидел именно в те годы, в Ереване. Он рассказывал, как он был на ее концерте, оказался даже за кулисами. Он видел ее совсем близко, но подойти не решился. Она излучала какой-то ослепительный свет, она казалась ему королевой из потусторонних миров. Но даже это он не захотел воспроизвести в своих мемуарах — так неприятен был ему климат тех ереванских дней.

Мне довелось побывать в Ереване уже после ухода Микаэла Леоновича. Там, благодаря Ирине Тиграновой, жене Альфреда Тертеряна, я встретила с Александром Оганяном, композитором, их соседом по дому и сокурником Микаэла Леоновича по Ереванской консерватории. Я с некоторым страхом слушала его воспоминания об этом «нелюбимом» периоде жизни. Одна фраза особенно поразила меня в его рассказе. Я попросила Александра Оганяна написать мне то, что он помнит. И вот такое письмо я получила недавно из Еревана.

По Вашему предложению спешу набросать на бумагу мои воспоминания о нашем с Вами друге Микаэле Таривердиеве, который в свое время числился студентом композиторского факультета Ереванской Госконсерватории. Мы были товарищами по учебной скамье. Помню, импровизируя на фортепиано, Микаэл, чувствуя себя вполне свободным от традиционного учительского вмешательства, играл с большой отдачей душевных сил, эмоционально нескованно, и, судя по выражению его лица, очень взволнованно, – вкладывая в свой музыкальный полет неподражаемый настрой молодости, глубокое творческое дыхание. Любимая фраза Таривердиева была: «Музыку надо писать пластами». «Вот это первый пласт, – говорил он, играя, – это второй пласт» и т. д. А «пласты» эти, довольно непринужденно и динамично развиваясь, следовали друг за другом, радуя и восхищая нас.

Не совсем гладко складывались взаимоотношения Гарики (так называли мы в консерватории Микаэла) с педагогом по специальности, профессором Григорием Ильичем Егиазаряном, талантливым армянским композитором, воспитавшим немало замечательных композиторских кадров, фамилии которых известны. Однако для Микаэла методика преподавания Егиазаряна, по-видимому, была не самой подходящей и приемлемой. Ввиду этого Микаэл становился все более скованным, трудно управляемым и нервным. А Григорий Ильич, в свою очередь, исходя (тоже «по-видимому») из амбициозных побуждений, не желал мириться со сложным характером и непримиримостью своего ученика, из-за чего между ними часто возникали самые настоящие и довольно острые споры. Результатом таких ссор явилась очень обидная и необъективная оценка по специальности Гарику Таривердиеву. Микаэл, больно раненный в душу за явную несправедливость к себе, покинул Ереван. Переехав в Москву, стал учиться у Арама Ильича Хачатуряна (подробности всем известны). По успешном завершении учебы у гениального композитора Таривердиев уже тогда мог гордиться весьма заметными успехами в своем раскрепощенном от вмешательства творчестве. Но скоро зависть и коварство некоторых называвших себя его друзьями горе-коллег, прятавшихся за чужими спинами и непрофессиональными придирками, старавшихся хоть как-нибудь опорочить в глазах простонародья музыку Таривердиева, не могли не принести вреда его чувствительному здоровью. Мои упрёки касаются недоброжелателей и «одноклеточных» критиков чудесной музыки к ки-

нофильмам, которые миллионы людей смотрели (с еще большим наслаждением «слушали») эти талантливые произведения искусства. Речь идет о «Семнадцати мгновениях весны». О фильме, музыка к которому принесла его автору не только высокое признание со стороны широкой общественности, но, как противовес, удары скрытых врагов «удачливого» композитора.

Несколько слов об органной музыке Микаэла Таривердиева, услышанной мной в дисковой записи. Они пленяют неотразимой силой изысканного органного звучания, погружающего слух в яркие музыкальные цвета и образы, захватывая внимание проникновением в самые глубокие недра человеческой души, доступные, к нашему сожалению, не всем смертным...

Слушая эту музыку, как бы сливаешься с ней, погруженный в философское раздумье о смысле жизни, об удивительном родстве человеческих чувств: любви, страдания и счастья. Органные произведения Микаэла Таривердиева помогают нам понять его эмоциональное состояние в дни, когда он не мог не писать эту музыку. Независимо от времени ее написания, это еще один, уже довольно грустный «пласт», делающий неразъединимыми счастливые юношеские дни человека с трагизмом его конечной обреченности. Преданный Вам Александр Оганян. 5.09.2002 г.

А вот еще одна тоненькая тетрадка в клетку, на которой почерком Сато Григорьевны написано: «Моему сыну. Нас мало, но мы армяне». На первой же странице, по пунктам – напутственные изречения:

Мудрость – дитя опыта.

Опыт приходит с возрастом.

Кто забывает о прошлом, тот обречен пережить его вновь.

Талант без идеи – пустой звук.

Надо не только любить свою родину, надо, чтобы и родина любила тебя (заслужить).

Выставлять свое богатство напоказ всегда считалось дурным тоном.

Болезнь помогает нам понять, как мы нуждаемся в других людях.

Родиться армянином – счастье. Умереть – геройство.

В Ереване он учился в 1951–1952 годах. Мамы рядом не было, поэтому сохранился только один черновик того периода. Он точно датирован: 14 июня 1951 года. Романс на стихи Иоанисяна «Твой светлый взгляд увидел я». Поэзия, прямо скажем, не самого высокого уровня. Пока он выбирает стихи, согласуясь со своим внутренним состоянием и желанием выразить его буквально и посвятить кому-то конкретно. Искусство жить в другом времени еще не пришло. На титульном листе сохранилось посвящение: Л.В. Хачатурян. К ее светлomu взгляду этот романс и обращен.

Позже у него сложатся совсем другие отношения с поэзией, которая сыграла в формировании его стиля невероятно важную роль. Она нужна ему как прообраз интонации. И музыкальной, и той смысловой, внутренней интонации, которая в конечном счете и составляет музыку: гармония и интонация с ее эмоциональным, не определенным словами содержанием, но полная совершенно точной знаковости. Пока же он идет за словами, правда уже довольно умело оперируя фактурой, гармонией, грамотно и с внутренним чувством перекладывая слова и их настроение в мелодию. Уже ранние произведения выдают его природу мелодиста. Его ранним мелодиям позавидовали бы многие зрелые песенники. Но пока это еще не его мелодика, не его интонация. Пока он слишком буквален. Искусство жить в другом времени еще не пришло.

В этом единственном «привете из Еревана» он делает то, чего никогда в последствии делать уже не будет. В фактуре появляются новые признаки — сказывается опыт его балетных экзерсисов, слуховой опыт работы с живым оркестром. Она больше не монотонна, она расслаивается на линии, появляются признаки присущей ему позже линейности и полифоничности. Глубокий бас, который даже графически отделен от остального, акценты на мелодии сопровождения, другим штрихом обозначена средняя линия гармонического изложения. И все же он пока делает то, что потом будет звучать для него nonsensom: верхний голос сопровождения повторяет мелодию вокальной партии. Но это происходит в последний раз (во всяком случае, в последний раз в сохранившихся нотах).

Цыпленок уже стучит клювом по скорлупе, предупреждая о своем желании вылупиться из яйца.

Тем, кто начинал свой путь к сочинительству в те годы, было и сложно, и просто. Ограниченность возможных художественных впечатлений, многое под запретом. Что разрешали из современной музыки слушать тогда? Да и старинной тоже?! Но ограниченное поле предполагает и позволяет вскапывать его глубже, тратить время на поиски себя, своего «Я», а не манипулировать разнообразием готовых вариантов.

Л.В. Хачатурян. Это родственница Арама Ильича Хачатуряна, с которой начинается не просто роман. Фактически объявлено о помолвке. Гарику светит многое — поддержка карьеры мощным кланом, ереванский дом. Казалось бы, все складывается практично. Но уже тогда становится ясно: ничего из практично выстроенного у него сложиться не может. У него другое предназначение. У него другие точки отсчета в практицизме.

Стоило ему уехать из Еревана, как Л.В. кидается в новый роман. Когда он возвращается, она кается, его умоляют простить ее родственники. Вмешивается Арам Ильич, уговаривая его и обещая все, что в его силах. Но он романтик. Он максималист, предательства он не может пережить. Это жуткий слом, он не может больше оставаться в Ереване. Он решает бросить консерваторию, тем более что на экзамене по специальности ему ставят тройку, обвиняя в космополитизме и формализме. Он принимает решение поступать в Гнесинский институт. К Араму Ильичу Хачатуряну.

Скупое и лаконично он пересказывал, через много лет после событий, свой разговор с Хачатуряном на эту тему. Арам Ильич задал ему вопрос:

— Как же я тебя приму в свой класс?

— Если вы считаете меня недостойным, то не примете, — был ответ.

Можно представить себе реакцию Хачатуряна.

Период Еревана закончился. Ему нельзя было быть практичным. И он непрактично поехал в Москву, поступать к Хачатуряну.

Впечатления того времени, периода поступления и учебы в Институте имени Гнесиных, окрашены в его сознании самыми радужными красками. Он не очень подробно, но точно воспроизвел детали атмосферы и жизни в автобиографической книге.

Как всегда, в его памяти остались образы, ощущения; память выделила нескольких людей.

Их он помнил и общался с ними на протяжении многих лет. Галина и Юрий Прибегины, Людмила Кренкель, Галина Писаренко — об отношениях с ними он всегда говорил с удовольствием и с удовольствием их продолжал. И человеческие, и профессиональные. Правда, редко бывало так, когда профессиональные отношения заканчивались, а постоянные личные отношения оставались. Видимо, в силу безумной насыщенности его жизни, ее связанности с профессией, в которой одно невозможно оторвать от другого.

Интересно, что в тот период он не очень бережно относится к своим рукописям. Тем более — к письмам. И тем более удивительно, что среди очень немногих автографов «не нотного» происхождения в его шкафах, а не маминых, сохранились два письма. Он и сам не помнил, что они сохранились. Он вообще не помнил, какими бумагами набиты ящики шкафов. Эти письма не только передают ощущения и детали, но и подтверждают, насколько точно уже в конце своей жизни Микаэл Таривердиев помнил подробности этого периода.

Это два письма — матери и отцу. Раздельные. Потому что отец еще сидит. Привожу их целиком.

Моя дорогая мамочка!

Сейчас получил твое письмо и немедленно отвечаю на него. Мама, родная моя, не надо так скучать по мне и беспокоиться. Мне очень хорошо здесь, здесь я впервые по-настоящему поверил в себя. Завтра в 12 часов экзамен по специальности. Конкурс огромный, но дело не только в этом.

Очень многие поступают с большими серьезными вещами, двое поступают с операми (!), трое с симфониями. Я же благодаря этому идиоту Егизаряну могу показать только прелюдии, романсы, песни и т. д. Так что меня падает из 100 30–40 шансов на поступление.

Но тем не менее настроение очень бодрое, тут даже борьба, соперничество ведутся честно, порядочно.

Несмотря ни на что, я уверен, что поступлю, почему во мне такая уверенность, сам не знаю.

Теперь относительно руки. Не знаю, что тебе и какой идиот тебе это передал, но ничего серьезного с рукой у меня нет. У врача я был, и он мне сказал, что это на нервной почве, прописал мне бром, и мне уже гораздо лучше.

С утра и до вечера я нахожусь в институте, занимаюсь, играю. Очень плохо то, что я принужден сам петь свои вещи на экзамене и они от этого, конечно, сильно проигрывают.

Со мной сегодня произошел курьезный случай. Я почему-то решил, что сегодня не 10 августа, а 11. Со вчерашнего вечера нервничал, всю ночь не мог заснуть, утром вскочил, все выгладил, побрился и вдруг смотрю на календарь, а оказывается не 11, а 10 августа. И следовательно, экзамен не сегодня, а завтра.

Ну, до завтра, мамочка.

Завтра в это время я уже буду знать, как решилась моя судьба.

Что касается предложения Игоря, то я уже согласился. Я буду жить с ним вместе.

Сейчас пришел с экзамена. Об этом ничего писать не буду, т. к. все уже написал на листке для папы. Если бы ты знала, мама, как я счастлив сейчас. Я чувствую себя совершенно превосходно, рука меня немного беспокоит, но я теперь действительно возьмусь за ее лечение, да я думаю, впрочем, она пройдет и без специального лечения, так как ведь все это было на нервной почве, ну а теперь у меня оснований нервничать нет.

Лейли сегодня сдавала 3-й тур, но результаты будут известны только завтра.

Как Ваше здоровье, твое и папы, напиши мне об этом. Как твои экзамены в университете, ну как, от сына отстаешь или нет, а?

Сегодня, когда я шел с экзамена домой, по улице ехал Хачатурян, он остановил машину, подозвал меня и сказал, что я прошел лучше всех и что он очень рад за меня, каково?

Ну, до свидания. Целую. Гарфи

Дорогой папа!

Продолжаю письмо, начатое еще позавчера. Сегодня только что объявили результаты экзаменов по композиции. На 4 места было 28 заявлений, т. е. конкурс был очень большой. Из всех поступающих я единственный получил 5, причем не просто, а с плюсом. Из остальных поступающих 27 человек только 7 получили «4» и будут бороться друг с другом, а все прочие, очевидно, не попадут.

Отношение ко мне совершенно изумительное, буквально на руках носят. И что особенно приятно и удивительно (для человека два года прожившего в Ереване), что после того как я исполнил свои вещи, люди, которые должны, казалось бы, видеть конкурента, сами поступающие, – подходили и говорили, что это феноменально, замечательно и т. д. Тут нет той тупой завистливой атмосферы, которая меня так угнетала в Ереване. Итак, я попал, причем попал с треском, что называется.

Мои родные мама и папа! Я прекрасно понимаю, что всем этим счастьем я обязан Вам. Что Вы оба поняли меня, что я не мог жить так, как я жил, что атмосфера, как ереванская, так и тбилисская, меня угнетала, душила во мне все лучшее и хорошее.

Я понимаю, как Вам теперь трудно, ведь мы теперь так далеко друг от друга.

Я могу быть удовлетворенным и счастливым только здесь. Тем более, что уже скоро, очень скоро наша беда кончится, и Вы, конечно, переедете сюда, и мы заживем здесь еще лучше и счастливей, чем прежде. Эти годы не прошли даром, они всех нас многому, очень многому научили.

Да, я забыл написать, еще не известно, у кого я буду в классе, у Шебалина или у Хачатуряна, это еще не решено. Хачатурян – это великий композитор, но как педагог еще очень молодой, в этом году он будет преподавать впервые. А Шебалин – это всеми признанный, лучший педагог в Москве, хотя как композитор довольно заурядный.

Но меня очень тянет к Хачатуряну. Окончательно этот вопрос будет решен в конце месяца.

Ты знаешь, папа, в первый раз в жизни мое авторское самлюбие удовлетворено по-настоящему, с избытком: при таком конкурсе, при такой комиссии, состоящей из светил музыкальной Москвы, я прошел блестяще, и где – в Москве.

Я чувствую, что я уже далеко не скромно говорю о себе, но я сейчас так счастлива, и ведь Вам, мои родные, можно говорить все. Правда?

Ну, до свидания, целую тебя и маму крепко. Жду ответа

Институтские годы были счастливыми и плодотворными. Несмотря на неустроенность и бедность быта, так живо и весело описанные Микаэлом Леоновичем в своей книге. Несмотря на запреты того, к чему он, как и многие, стремились — к познанию современной музыки, современных технологий. Но жадность в познании нового брала свое. Тем более что новым была пронизана атмосфера тех лет, постепенно менявшаяся с марта 1953 года. И все же главным в институтские годы были «академические рамки», та музыкантская база, без которой в композиторской профессии, если ты ее уважаешь, существовать невозможно. Даже если ты гений.

Наверное, в этом периоде ученичества все важно. И атмосфера Гнесинки тех лет, и занятия полифонией, и другие дисциплины, и концерты, на которые бегали студенты института. И все же решающая нота — Арам Ильич Хачатурян. Блестящий композитор, неординарная личность, он не только занимался со студентами (как признаются его ученики, не очень регулярно), он умел общаться с ними. Педагогический метод Арама Хачатуряна отличался предоставлением свободы для проявления индивидуальности своих учеников.

Это был единственно возможный способ для Микаэла Таривердиева, всегда, с детских лет, отличавшегося независимостью и бунтарством. Особое значение он тогда придает своим занятиям полифонией и с благодарностью вспоминает Генриха Литинского, строгость методов которого он всегда принимал безоговорочно.

Хотя своими учителями Таривердиев считал не только Хачатуряна, но и Дмитрия Шостаковича, у которого брал уроки инструментовки, и Сергея Прокофьева, с которым общался лишь однажды, но партитуры которого стали для него своеобразным мастер-классом, отдельной академией, отдельной страницей в его образовании.

Каждый из великой тройки близок ему, но каждый — по-своему. Хачатурян — открытой эмоциональной непосредственностью. Шостакович — камерной интонацией, принципом камерности высказывания, к какому бы составу он ни обращался. Прокофьев речевой насыщенностью и выразительностью музыкальной фразы, которую он, независимо от использования в произведении словесного текста или его отсутствия, он воспринимает как речь. Но также своими учителями он считал и старых, доклассических мастеров. В институтские годы, именно в классе Хачатуряна, он впервые притрагивается к клавишам настоящего, пусть маленького, органа.

Тайное изучение трудов по современным технологиям (тогда в образовании композиторов было основано практически только на классической западной и русской традициях, такие понятия, как серийность, алеаторика, ново-венская школа были практически табу) привносит в музыкальный язык Таривердиева, сохраняющего традиционные принципы звуко- и формообразования, свободу ощущения, что есть диссонанс, что есть опора. Он свободно манипулирует звучаниями, не избегая ни диссонансов, ни чисто классических звучаний. Классические понятия формальных структур он высвобождает для следования за каждый раз индивидуальным формальным сюжетом, опираясь при этом на принципиальные для классической традиции понятия повторяемости материала и необходимости ладовых опор.

Сохранилось несколько рукописей тех лет. Самая ранняя — Соната для валторны. Время создания обозначено в нотах — 1953 год. По тексту, почерку также очевидно, что это одна из первых работ, сделанных под руководством Хачатуряна. Почерк еще похож на рукописи ереванского периода. Это сугубо учебная, ученическая вещь, в которой студент решает явно практические задачи, поставленные педагогом: овладение новым инструментом, новыми фактурами, формой. И несколько односложных пометок Арама Ильича.

Лучше всего молодой Таривердиев пока чувствует себя в форме миниатюры. К этому же периоду относится цикл «Восемь мимолетностей на народную тему». Тема — армянская. Миниатюры сделаны изящно и грациозно. Вообще все, о чем можно сказать, упот-

ребля именно эти определения, уже ассоциируется с будущим стилем композитора.

«Новелетты» — также цикл прелюдий для фортепиано. Написаны в институтские годы, но, судя по уверенному почерку и «солидности», их можно отнести к старшим курсам. В них чувствуется влияние мелодики, гармонии Прокофьева неоклассического периода. Тогда же было написано и «Полифоническое трио» для скрипки, виолончели и фортепиано, характерное обращением к барочным формам и звучаниям.

Пронзительной нотой будущего, каким-то пойманным тоном самого себя становится миниатюрный романс «В далекой стороне» из цикла на стихи А. Исаакяна. «Я помню всегда — есть другая страна, есть душа в той далекой стране». Это прообраз ощущения далекой родины, устремленность к которой всегда будет присутствовать в музыке Микаэла Таривердиева ее главной внутренней интонацией.

В 1956 году он пишет концерт для голоса — первая законченная работа для полного состава оркестра. Концерт отражает его увлечение искусством пения и певицами, точное понимание природы человеческого голоса, романтическую настроенность и свободное владение собственно профессией. Концерт позже исполнялся и имел резонанс в профессиональных кругах.

Жажда нового приводит Микаэла Таривердиева в кинематограф. Сказывается его человеческая особенность, определившая и будущий его музыкальный стиль, и его судьбу. Он искал и умел слышать новое не только в том, каким образом разрешаются аккорды или как можно построить музыкальную серию. Через это он тоже прошел. Жадный до впечатлений, он улавливал новое в людях, в явлениях, самой жизни. Именно поэтому он сумел войти в реальную, а не виртуальную жизнь композитора XX века.

ВГИК, в стены которого Микаэл Таривердиев попал случайно, стал фактически вторым его образованием. А кинематограф — его судьбой.

Одной из первых картин, музыку к которой написал Микаэл Таривердиев, была Картина «Из пепла» Владимира Китайского и Саввы Кулиша. Она не сохранилась. Не сохранилась и музыка. Сав-

ва Кулиш рассказывал мне о том, что это была замечательная музыка, в которой использовался знаменитый немецкий марш. Еще он рассказывал, как он впервые увидел Микаэла Таривердиева. Он был худым как скелет. И ни на кого не похожим. С Саввой мы говорили о тех студенческих годах, об их атмосфере у него дома, на Васильевской летом 2000 года.

Савва Кулиш

Это было странное время. Оно как бы соединило все мечты. Если говорить о музыке эпохи, то, поскольку все было запрещено, мы танцевали под пластинки своих родителей. Почему наше поколение еще было так близко с поколением родителей? Да потому что наши мамы и папы танцевали, влюблялись под ту же музыку, что и мы. Других-то пластинок не было. Под трофейные пластинки, которые привезли из Германии, Румынии, Венгрии. Какое-то время после войны еще жил джаз. Это потом зажали. Почти в каждом кинотеатре был свой оркестр. Это был джаз, пусть укороченный, с подрезанными крыльями, но это был джаз. И по составу, и по всему. Потом во ВГИКе – это тоже надо понять, нам же показывали американские картины в огромном количестве. Мы столкнулись вообще с другой музыкой. Тогда появились знаменитые пластинки «на ребрах», на которых все это переписывалось.

У Микаэла были свои профессора, гнесинские, консерваторские. Они-то имели еще тот опыт. Ведь это невероятно, но мы же застали таких людей! Мне еще преподавал сам Довженко. Или Тиссе, который работал с Эйзенштейном. Или профессор Туркин. Это поразительно, но они все ходили среди нас. Это был огромный прыжок через время, хотя, конечно, это были уже люди другой эпохи. И немногие из них выдержали испытание временем. И могли, как Ромм, сделать «Девять дней одного года», в этом его величие, а потом «Обыкновенный фашизм». Человек, который мог делать все, что он хотел.

Потом это ощущение свободы. Ведь после смерти Сталина был первый бал молодежи в Кремле. Это было что-то невероятно. К Кремлю раньше нельзя было подойти. Когда человек появлялся на Красной площади, его могли арестовать. А когда мы проходили мимо дома Берии на Садовом Кольце, угол Качалова, жлобы в шляпах пытались ударить по

ногам или по заду сапогом. Так они не давали ходить мимо. Мы были пацаны, а со взрослым могло произойти что-то худшее.

Это было странное сочетание – ощущение счастья, юности, молодости, а с другой стороны, эта атмосфера, в которой мы жили, где были эти аресты, и уже даже, казалось бы, в свободные времена фельетоны типа «Плесень». Это был фельетон про старшего сына Дунаевского. Оттуда появились все эти определения «плесень», «стиляга». Это попытка носить пиджаки с широкими плечами, ну как-то поменять форму, сталинскую форму, выйти из этой ситуации разными способами. Одновременно работал коктейль-холл, куда вся золотая молодежь ходила. У меня не было денег – я всего один раз там был. Ходил народ, выпивал. Везде играли советскую музыку, а вот на Петровке, это был каток «Динамо», поскольку он принадлежал МВД, КГБ, там как раз играли джазовую музыку. Ну, советский джаз, какой-нибудь Цфасман или ранний Утесов. Но мог вдруг зазвучать Леценко, эмигрант Леценко, Эдит Утесова. Это была другая музыка. Видимо, поэтому тысячные толпы стояли, пытались попасть на каток «Динамо», потому что там музыка играла. Стали появляться маленькие самостоятельные оркестры. Все начиналось так. Сначала эти пластинки проникли на школьные вечера, их прокручивали, запираясь в радиорубку какие-нибудь подпольщики, и люди успевали протанцевать один или два танца. Потом выгоняли со скандалом и позором. Но этого становилось все больше и больше, и стали появляться самостоятельные оркестры. Кроме того, музыкальная среда менялась. И мы знали это еще и потому, что стали появляться клубы творческой молодежи. Здесь бывали все. Один из первых балов был в Консерватории, например. Это был бал-маскарад. Может быть, именно там я встретил Микаэла в первый раз. Кто-то мне его показал и сказал, что это гениальный парень.

А бал был знаменитый. Мы все танцевали, плясали, все были в разных костюмах. Потом стали появляться такие места, как «Метро», ЦДРИ было интересное место. Самостоятельность интересная, участвовали люди разных профессий. Был знаменитый квартет, в котором пели Эмдар Шенгелая, Боря Андроникашвили, Георгий Шенгелая, кто-то был четвертый. Они пели грузинское многоголосие. Там я познакомился с Женей Евтушенко, Беллой Ахмадулиной, со всей этой компанией. Беллу я знаю чуть ли не с 17 лет. Это все была одна компания. И мы все знали друг

друга. Андрон был младше на два года, но он мог появиться, потому что его все знали. Все время шло бурное перемешивание. Все персонажи были известны. В той или иной степени. Шел обмен. Митька Федоровский старше меня на четыре года, Андрей Тарковский – тоже. В этом весь смысл и заключался. Что внутри этих лет, этих шестидесятников, были старшие и младшие. Это не считалось.

Гена Шпаликов был очень молодой, я был молодой, но это не считалось, потому что мы входили в компанию. Там же был еще большой сдвиг по фазе. С нами учились ребята, которые были старше, потому что они были на фронте. Или сидели, как Миша Калик.

Вот Микаэл 1931 года рождения, я – 1936-го, но компания у нас была одна. Я не понимал, что Микаэл меня старше. В голову мне это не приходило. Так же как не приходило в голову, что Вася Шукшин меня старше. Это была одна «футбольная команда». А началось все в студенческие годы.

Все хотели перевернуть мир. Вот это ощущение, что мы открываем мир заново, вот оно было у всех. У кого ярче, у кого – в меньшей степени. Но мы понимали, что мы делаем новое кино, новую музыку, новую литературу. Это было очевидно. Никакого ощущения, что мы унаследовали что-то, – его не было. У меня, например, это ощущение появилось в 54 году, после бала молодежи. У каждого, наверное, по-своему. А закрепились оно после 56 года, после чтения письма XX съезда. Было ощущение, что мы просто оказались в другой стране. Самочувствие появилось. Это ощущение свободы – его передать нельзя. По остроте чувств я могу это сравнить только с первыми демонстрациями, митингами 1991 года. Вот это счастье, которое я испытал, оно было только тогда и в 1991-м. А больше никогда не было. Думаю, что и не будет. Вот это ощущение свободы. Когда свободу любишь, как девушку. Это ощущение такого подъема. Счастье, которое ни с чем не сравнимо. Невероятное ощущение подъема, полета и единение с себе подобными. Тогда оно было очень часто.

И еще очень важно. Мы – дети Победы. Этим чувством Победы мы жили. Его загоняли, его убивали, но это чувство никуда не уходило. И вот это ощущение Победы в нас живет.

Странно, а может быть, и не странно. Соединившись с кинематографом, попав в среду, в которой бродило честолюбие, жажда ново-

го «читалась» отчетливее, ощущалась определеннее, как и уверенность, что «мы перевернем мир, мы делаем новое кино, новую музыку, новую литературу», Микаэл Таривердиев получил то, что помогло ему острее ощутить и обрести самого себя. Что это было? Чувство товарищества? Необходимая атмосфера? Необходимое «новое»? Нужные впечатления? Наверное, все это вместе. Но это так. Период ученичества был завершен.

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ГОЛОС

Песни Ямато! Вы вырастаете из одного семени — сердца и превращаетесь в мириады лепестков речи, в мириады слов. И когда слышится голос соловья, поющего среди цветов, или голос лягушки, живущей в воде, хочется спросить: что же из всего живого на земле не поет своей собственной песни?

Кино Цураюки, японский поэт X века

Листая старые нотные записи, перебирая документы, сложенные в выцветшем клетчатом чемодане, который я так и назвала «Чемодан из Тбилиси», я как будто бы переносилась туда. Мы много говорили об этом городе. Микаэл Леонович любил его вспоминать. Впрочем, он без него никогда и не жил. И я понимала, что невозможно уловить, понять загадку, тайну судьбы без ощущения этого пространства, этого мира Тбилиси.

Оказавшись там, я поселилась недалеко от дома, где жила когда-то его семья, ходила по узким улочкам осеннего города, мимо школы, где он учился, встречалась с разными людьми, знакомыми и незнакомыми, которые вдруг казались знакомыми давно. Словно что-то искала. В Тбилиси я поняла и ощутила многое. Но еще — нашла то, что искала. Именно тогда Иза Мамардашвили, сестра Мераба, подарила мне три книги. Одна из них — «Психологическая топология пути». Я много раз пыталась преодолеть в себе те методы анализа произведений искусства, к которым чаще всего прибегают наши критики, теоретики, анализируют ли они музыку, литературу, живопись или кино. Мераб Мамардашвили писал об искусстве

по законам самого искусства. По его внутренним законам. Книга посвящена Марселю Прусту. Но на самом деле она важнее, значительнее, чем просто разговор об одном романе или авторе. Пруст — лишь повод, материал и способ доказательства жизни души и ее не жизни.

Литература или текст есть не описание жизни, не просто что-то, что внешне (по отношению к самой жизни) является ее украшением; не нечто, чем мы занимаемся, — пишем ли, читаем ли на досуге, а есть часть того, как сложится или не сложится жизнь.

Мефаб Мамардашвили

Первым итогом, чрезвычайно важным для всей остальной жизни и творческого пути Микаэла Таривердиева, стал вокальный цикл на стихи японских поэтов «Акварели». Произошло то, о чем говорил своим ученикам Хачатурян: ушло вторичное, талант оказался на кончике карандаша. У самого Микаэла Леоновича было ощущение, что это первые опубликованные ноты, хотя раньше были опубликованы «Три сонета Шекспира». Но это не так важно. Важнее — ощущение первого итога, открытия нового, открытия себя. Прорыва в тот мир, где нет замкнутого пространства, где воображение вырывается из клетки, возникает ощущение текста как части того, «как сложится или не сложится жизнь».

Крохотный вокальный цикл стал точкой опоры, на которой стоит все остальное творчество. Пять вокальных миниатюр длительностью около восьми минут вбирает в себя не только весь дальнейший творческий путь, но и всю жизнь композитора, вплоть до биографических подробностей. В нем, как в маленькой капле, оживает вся жизнь автора. С этого вокального цикла начинается Микаэл Таривердиев. Нежный, пронзительный мальчик Балик, трогательный романтический юноша Гарик исчезают, становятся воспоминанием о прошлой жизни или, сплавляясь с новым житейским и духовным опытом, превращаются в феномен, имя которому — Микаэл Таривердиев.

Существует теория, что имя определяет судьбу, налагает отпечаток на путь человека. Микаэл Таривердиев. Звучит непривычно,

поэтически, как маленькое стихотворение. Кто-то не сразу может его воспринять, но оно застревает в памяти. Привыкнув к нему, не можешь не слышать музыку сочетания гласных-согласных.

Почему это произошло? Момент мистический. Настало время проявиться. Устремления многих лет, труд души, ее порывы сошлись в одной точке. Отсеялось второстепенное. Теперь все, что выходит из-под его руки, носит отпечаток его индивидуальности, его судьбы.

Думая об этом — моменте появления тайны, того текста, который возникает поверх собственно текста, я понимаю: невозможно разгадать тайну жизни и смерти — можно только приблизиться. Также невозможно разгадать тайну музыки, ее воздействия или не воздействия.

Тайна — одно из ключевых слов. А нужно ли ее разгадывать, объяснять? Все равно не докажешь: это не математическое уравнение. Хотя в красоте «Пиковой дамы» Пушкина, в сонатах Моцарта есть поражающая точность формулы красоты. Но опять же ее невозможно разгадать, доказать, даже прибегнув к массе убедительных доводов. Ее точность можно только ощутить, только почувствовать.

Я думаю, прохожу через массу переживаний, возникающих уже теперь, когда я живу одна в доме, все больше напоминающем музей, и все ищу и ищу ключ к тому уравнению, которое могло бы объяснить тайну. Я ее понимаю. Вернее, чувствую, ощущаю. И прихожу к выводу, что только жизнь, удивительным образом переплавленная в музыкальные ощущения, может стать ключом. И еще смерть, как последняя цифра кода к этому тайному коду тайны.

У меня есть целая связка ключей. Я музыковед. Меня долго учили. Многому я научилась сама. Я могу и хочу взять в руки нотный текст и разложить его по полочкам. Я получаю наслаждение, объясняя себе стройность нотных текстов. Но все равно этим я не объясняю главной тайны. Я пробую множество ключей. Подходят одна за другой цифры кода. Но последняя остается за пределами обычной логики. Она теряется (или находится) где-то в области жизни — смерти.

Дело не в том, чтобы наложить музыку на кальку жизни. Можно придумать много способов выявления жизненных событий в произведениях авторов. Дело не в этом, наверное. Может быть, дело в

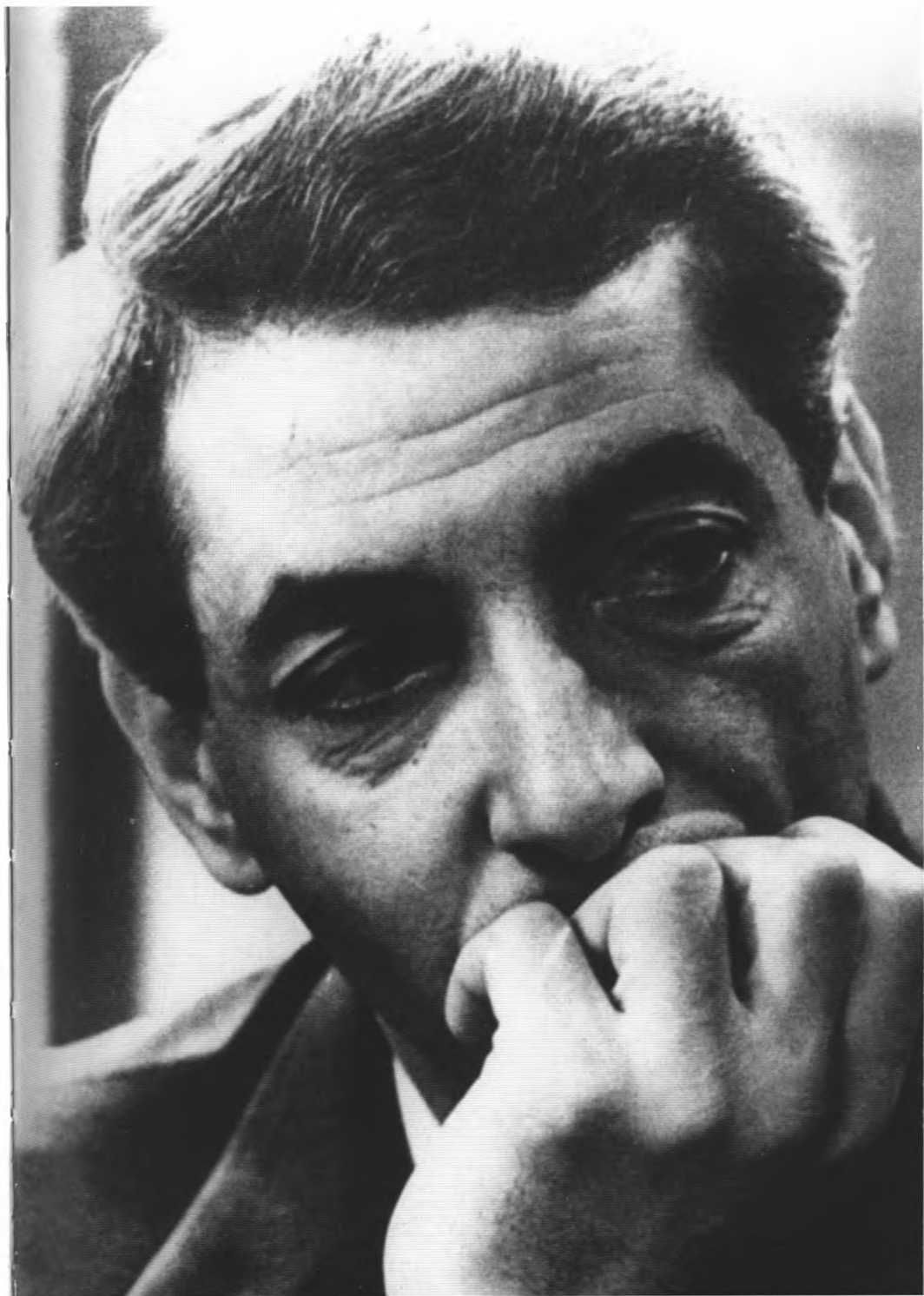
завершенности жизни как произведении искусства. Ее начале, логике ее развития и конце. Сопряжении жизни и смерти. Стройности драматургии. Драматургии судьбы. Или в ее отсутствии как доказательстве обратного.

Последние годы пятидесятых, первые годы шестидесятых – Микаэл Таривердиев один за другим создает вокальные циклы. Его самые напряженные поиски происходят прежде всего в области вокальной музыки.

Голос. Ему нужен человеческий голос. Можно найти много объяснений, почему ему нужен именно голос, почему он разрабатывает именно эту «породу», ищет именно здесь.

Первые детские впечатления связаны прежде всего со звучащим словом. Тетушка, поющая Шуберта, грузинское многоголосие, которое не может не производить впечатления (оно, несомненно, навсегда оставило «мелодическую прививку», усилившую врожденный мелодический дар), постоянное общение со словом – чтение запоем с детства – все подталкивало к этому. Поэзия дает толчок в процессе его интуитивного поиска себя, своей музыкальной интонации, а главное – способа поймать в звуках то, что между строк, между определений, нечто не высказываемое, что, собственно, и составляет существо всякой поэзии, будь то поэзия сама по себе или поэзия музыки. А человеческий голос – живой, самый естественный и гибкий инструмент, «улавливатель» этой интонации. «Другие звуки могут быть громче, чем голос, но ни один звук не может быть более живым», пишет в своей книге «Мистицизм звука» известный музыкант, философ и мистик Хазарат Инайят Хан.

Текст. Он больше никогда не будет текстом. Это будут только высококлассные стихи, которые сами содержат в себе музыку, отпечаток сильнейшей эмоции автора. Второй сорт не приемлется. Более того, простые стихи с квадратным, примитивным или даже простым ритмом, ему неинтересны. Ему нужна сложная ритмика, сложная оркестровка стиха, драматургия сочетаний разных смыслов. И еще: в стихах ему нужна драма, конфликт. Именно поэтому почти все свои вокальные сочинения он организует в циклы. К сов-





БАМ. Это и правда похоже на край света.



Сергей и Татьяна Никитины, Елена Комарова, Дмитрий Дубинский выступали в его авторских концертах.



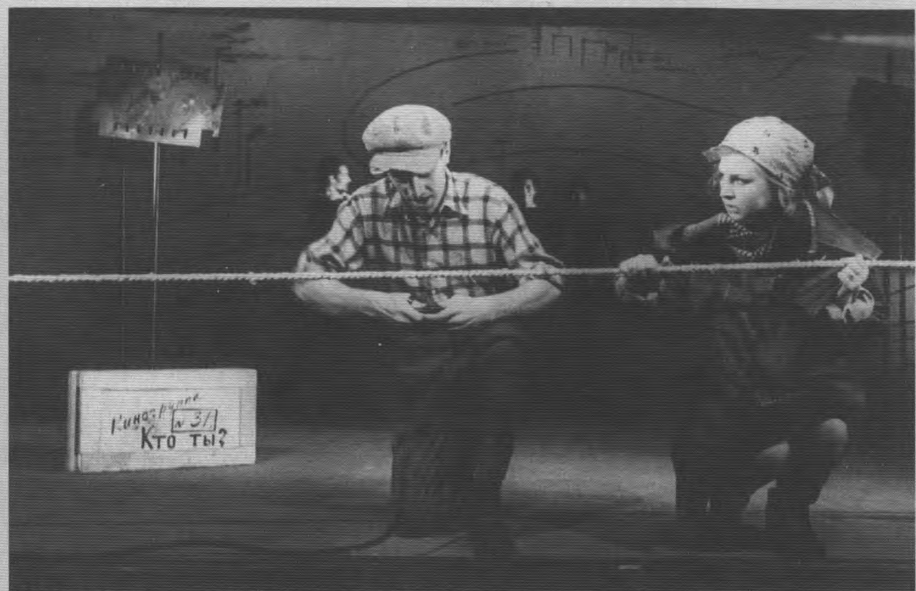
“Кто такой Рафик Рагимов?” – “Обыкновенный гений” – отвечал Михаэл Леонидович. Да, работать с таким звуко-режиссером – наслаждение. А вот “меридианы” чем-то недовольны.



В этот момент для них ничего не существует, кроме виндсерфера. Несколько ракурсов с Родионом Щедриным.



фото В. Хетагурова



“Кто ты?” – опера для молодых, которую делали молодые.



“Граф Калиостро” – и правда очень веселая опера.



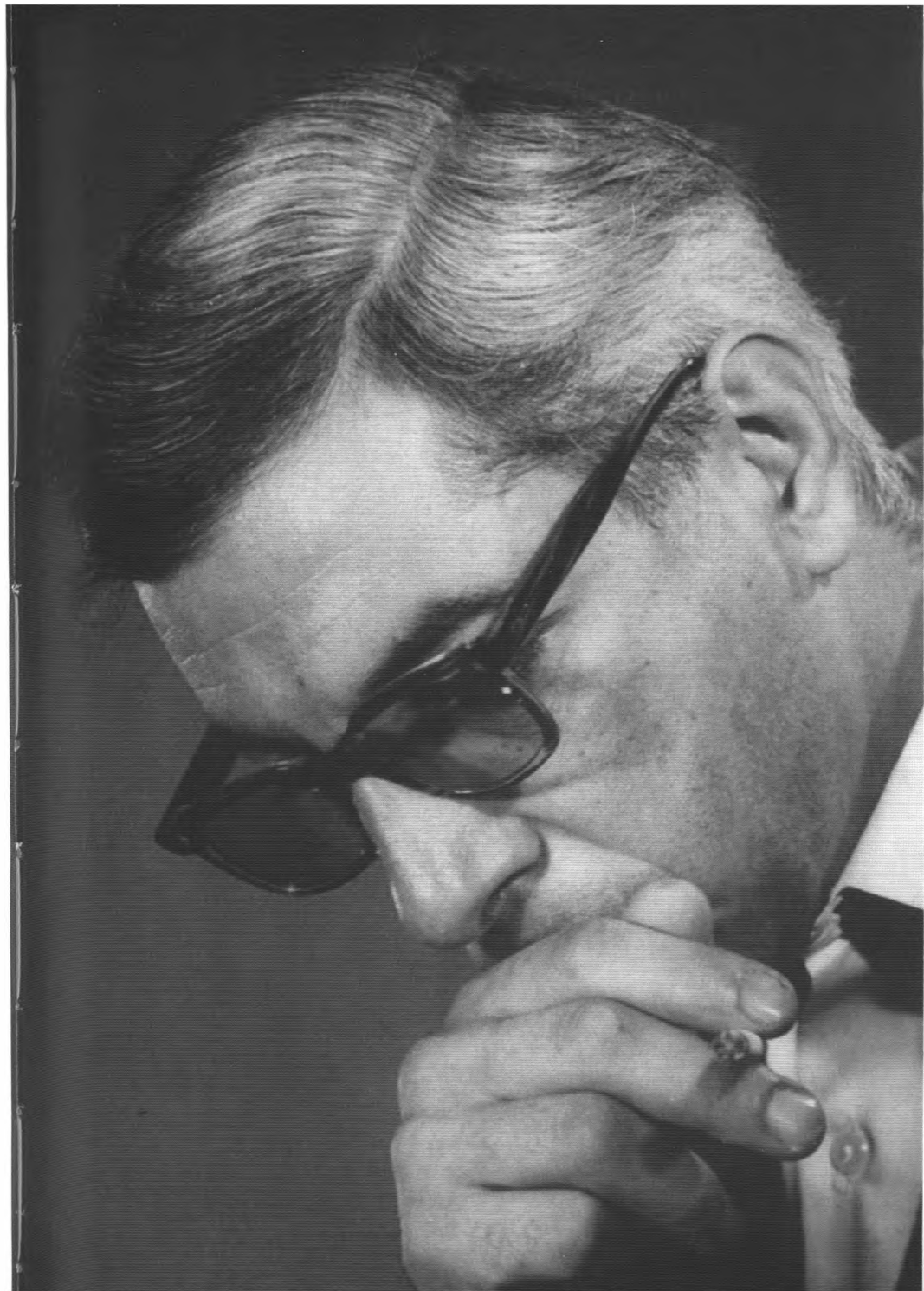
А вот моноопера
“Ожидание” – груст-
ная. Поет Маша. Мария
Сергеевна Лемешева.

С Еленой Комаровой.
За роялем – автор.





В чем-то Карен похож на своего отца. Не только внешне. Он нежен, мужествен и благороден. Хотя, конечно, он другой, "другое дерево".





Две “Ники” на протяжении четырех лет – это совсем неплохо. Третья будет позже.



Первую “Нику” вручает Никита Богословский.

Счастливыи момент!
С Гарри Гродбергом
после премьеры
симфонии для
органа "Чернобыль".



Радость по случаю
возвращения Миха-
ила Калика.



Сухуми. 1990 год.

А это Терри Льюис и его жена Кит в Москве. Мира, как всегда, помогает нам общаться.



На площадях разных городов встречаются разные люди. Рим. Это мы с Анатолием Карповым и Сергеем Петелиным.

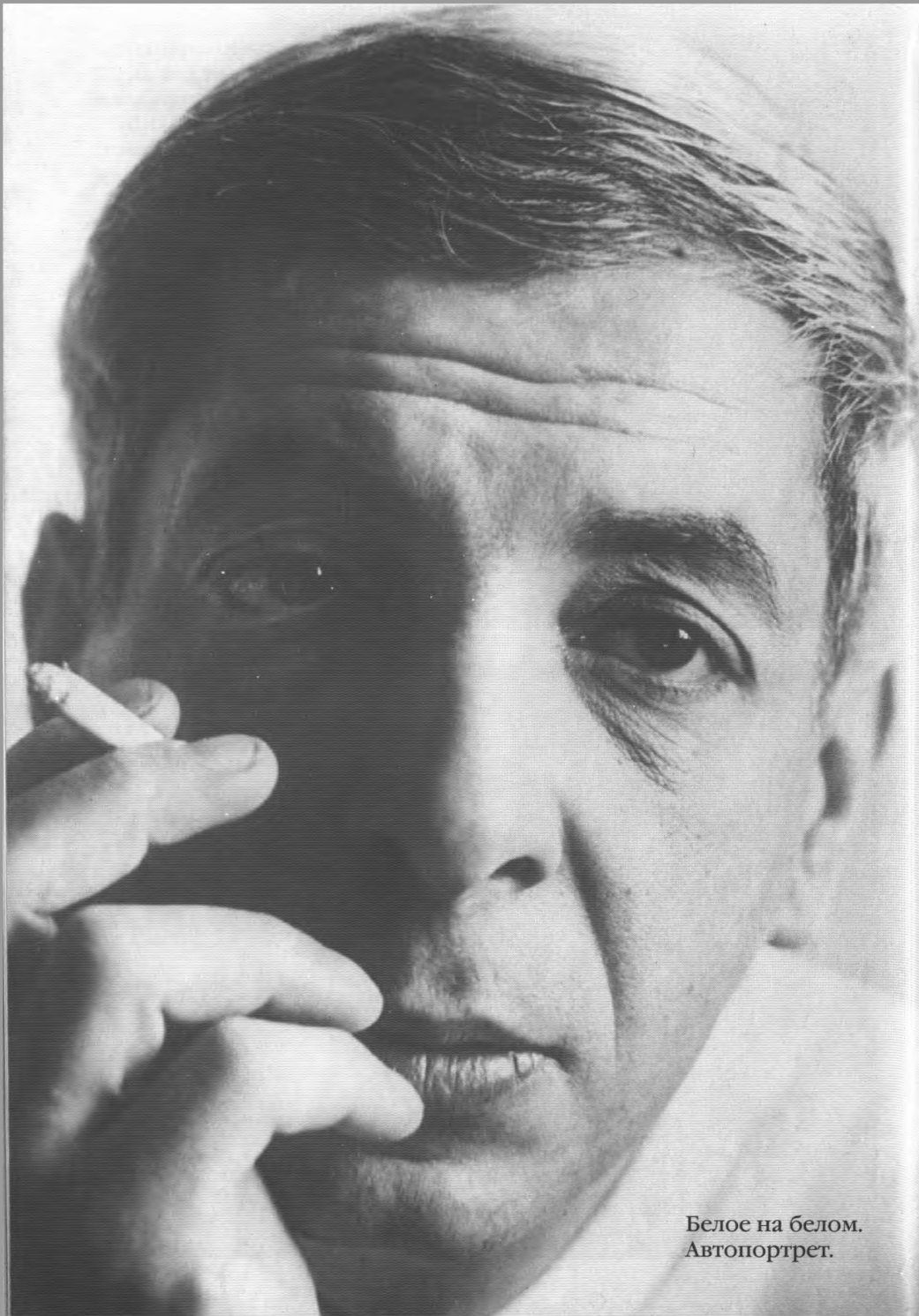




Кот Кузя появился у нас из нотного магазина. Когда мы везли его домой, он кричал: “Караул, спасите, убивают!” Но вскоре стал полноправным членом семьи. Поражает всех “вписанностью” в обстановку и аристократическими манерами. И еще – любовью к хорошей музыке. Понятно – сошлись происхождение и воспитание.

“Плохой мальчик” Андрей Караулов с Наташей.





Белое на белом.
Автопортрет.



А это я. Вера.
Такой он меня
видит.

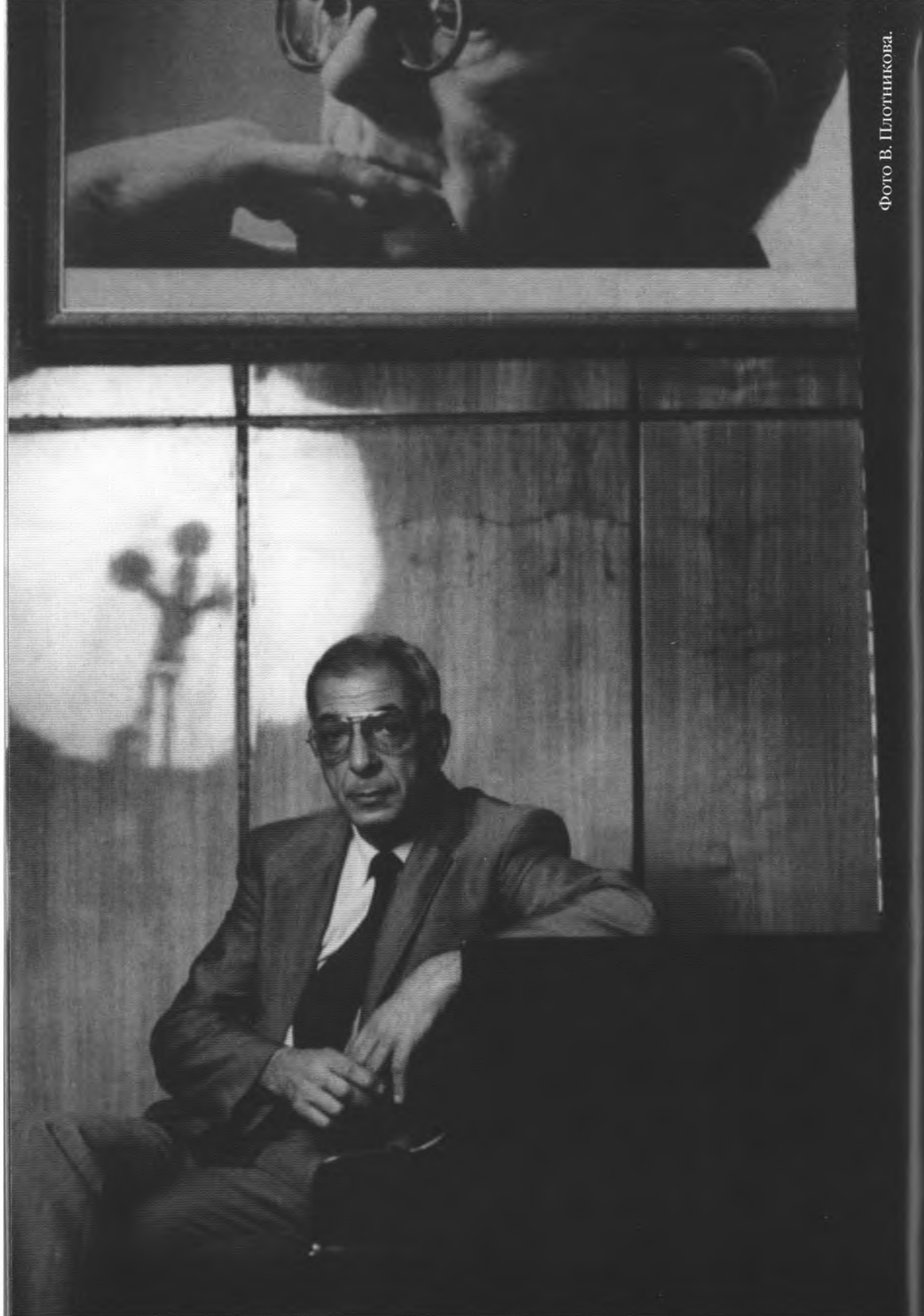


Фото В. Плотникова.

ременной поэзии Микаэл Таривердиев будет обращаться на протяжении многих лет. К японцам, к поэзии старой восточной традиции он обратился лишь однажды. Но это было именно то, что стало необходимой каплей, той специфической прививкой, в результате которой образовался его стиль.

Впечатление от сборника японской средневековой поэзии было настолько сильно и своевременно, насколько адекватными получились его рефлексии в музыке. Характерно, что превосходные переводчики этой поэзии В. Маркова и А. Глускина немедленно отреагировали на появление цикла «Акварели». Они встретили его с восторгом, отдавая должное точности воспроизведения того неуловимого, что является существом японской поэзии как таковой. А. Глускина подарила Микаэлу Таривердиеву поэтический сборник переводов со своими пометками, правками и с выражением надежды на то, что композитор продолжит работу в этом направлении. Он продолжил. Но больше никогда не обращался к поэзии японцев. Отбирая, а вернее, переживая поэзию в «походе» за необходимыми ему стихами, он искал в них то, что явила для него поэзия старых японцев.

В разное время он будет обращаться к разной поэзии. Но в «Акварелях» рождается новая музыкально-поэтическая материя, где музыкальную ткань, музыкальное прочтение уже невозможно отделить от самого стихотворения. Все, что будет создано на чьи-либо стихи, независимо от жанровых градаций и определений, можно назвать музыкальной поэзией.

Японская танка — верх поэтической изысканности. Простая и вместе с тем сложная стихотворная форма образуется чередованием пяти- и семисложных стихов (5-7-5-7-7). С блуждающей рифмой, с особым музыкальным звучанием, сложными аллитерациями. Сдержанная, даже скупая на внешние проявления, японская поэзия диктует романтическому, неистовому в собственных эмоциях автору иной способ их выражения. Все — на нюансах. Все — внутри.

В японских танках его привлекли лаконизм, «скрытая красота вещей» (югэн), сдержанность проявления эмоций, нюансы, намеки и недосказанность, какая-то особая поэтичность. Интуитивно

почувствованный и воспринятый эстетический принцип «саби» — особая концепция красоты, согласно которой сложное содержание должно выражаться в простых, строгих формах. Первоначальное значение этого слова — «печаль одиночества». Как пишет Вера Маркова в своей вступительной статье к книге Мацуо Басе «Великое в малом», «...принцип «саби» означал для великого японского поэта то же, что «идеальная любовь» для Данте и Петрарки».

И, как всегда впрямь, отношение к поэзии Микаэла Таривердиева очень личностное. Как глубоко личностна поэзия, к которой он обращается. Средневековые стихи японцев, отдаленные от нас во времени, чудесным образом доказывают, как все неизменно в мире, в мире человеческих чувств. Такие тексты выбирает Микаэл Таривердиев. То, что переживали тогда, переживают сейчас. С точностью до деталей. Потом, через много лет, композитор обратится к сонетам Шекспира: «Все то же солнце ходит надо мной». И это будет его солнце.

Личностность восприятия текста, перенос на себя эмоции стихотворения — это возможно только в том случае, если в стихах есть приметы тобой пережитого, детали твоей жизни, твоего внешнего и внутреннего мира. В «Акварелях» впервые сошлись, были найдены эти моменты.

Цикл удивительно автобиографичен. Микаэл Таривердиев просто «присваивает» эти стихи. Он делает их своей собственностью. Впрочем, так будет теперь всегда. Это момент рождения его героя, появления героя на сцене. Все, что будет происходить в его музыке, — судьба его героя, его судьба.

«В путь» — первый романс. «Как странник, я одет, готов к пути, а путь в волнах безбрежных исчезает. Когда вернусь, не знаю ничего» — ощущение начала пути по жизни, состояние души в тот момент. Светлое, радостное, приподнятое. Это остается состоянием его души всегда: кто он, одинокий художник, как не странник? Преодоление одиночества, поиск любви, поиск идеального — это постоянные темы его внутреннего пути и приметы всех его сочинений.

«Пути в столицу, как вы далеки» — даже не требует комментариев. Позади Тбилиси, Ереван, непростой путь в Москву. «И далека любимая моя. Пусть каждый вечер ей клянусь в любви, но в сновидениях и то не вижу я! Подняв свой взор к высоким небесам я вижу этот месяц молодой...». Тут можно вспомнить луну, которая видит маму... И вообще пути жизни — они все так далеки.

«Перед казнью» — тоска, неизвестность. Самый короткий романс, состоящий из 11 тактов, поражающий своей лаконичностью. Одна фраза по ниспадающей от двух форте до пианиссимо: «Я сейчас дослушаю до конца в мире мертвых песнь твою, кукушка». И на долгом аккорде крик кукушки. Это даже не пятистрочная танка. Это одна строфа, вырванная из контекста стихотворения. Короткая, трагическая вещь. В нем — отголосок конца судьбы, переживаний последнего периода, периода недооткрытости, непонятности. Жизни как казни. Печаль одиночества.

Attassa, и переход к четвертому романсу — «В тумане утреннем». «И думы все мои о корабле, что не вернулся» — после этой фразы, когда голос на верхней ноте цикла держит *ля* второй октавы, на протяжении трех тактов в фортепианном сопровождении на два форте проходит вся тема предыдущего романса «Перед казнью». Как будто в фактуре происходит разделение сознания и подсознания. Анатомия сознания. Малейшие колебания эмоций, во всей их противоречивости, графически выписаны в нотах. Последняя нота *си*, с форшлагом, из двух пиано переходит в зыбкую фактуру пятого романса «Сон». «То был совсем, совсем короткий, на грезу легкую похожий сон». Ощущение чего-то нереального, или идеального, успокоения, чего-то похожего на нирвану... Можно долго подбирать эпитеты, все они будут весьма относительны, тогда как в музыке все передано удивительно точно. В фортепианной фактуре возникают намеки, именно намеки, на предыдущие темы. Достижение идеального. Состояние покоя, вечного покоя...

Форму цикла хочется рассматривать и под лупой, и на расстоянии. Она законченна и одновременно лаконична. В нотах очень мало нот.

Романс «В путь» краток, как и танка неизвестного автора. Но композитор не просто идет за стихотворением. Романс начинает

ся с шести тактов фортепианного вступления. Они состоят из трех интонационных зерен, которые потом, повторяясь на протяжении всей формы несколько раз, в разных сочетаниях с пропуском одного из звеньев или целиком, становятся кирпичиками музыкального построения.

«Как странник я» — основная тема состоит из четырех фраз, которые делятся по тактам (размер — две четверти) 5 — 6 — 5 — 8. И это еще один признак стиля, который, независимо от выбранных стихов, музыкальной материи, жанра, всегда будет присущ музыкальной ткани произведений Таривердиева — принципиальный отход от квадратности. При наличии жесткого ритма, метра как ощущения внутренней размеренности, сочетания музыкальных фраз никогда не бывает квадратным, симметричным. Это дает естественное ощущение живого дыхания. Такая естественная фразировка становится признаком стиля. При этом форма жесткая, с жестким ограничением в использовании «строительного материала», который редко повторяется, чаще варьируется. Но ни одна интонация не бросается и не появляется просто так.

Фактура этого романса, как и всех последующих, скорее линейна.

Это принципиально. Только вот линии, их контрапункт образуются из сочетания не просто одноголосных линий. В романсе «В путь» одна линия — терции, пульсирующие на второй восьмой каждой четверти, вторая линия — совершенно самостоятельный и, казалось бы, простой бас, который вдруг прорывается из половинок острой восьмушечной интонацией и отвечает линии верхнего голоса правой руки. Вокальная партия составляет контрапункт фортепианной. Это тоже своя линия. Если ее исполнить отдельно, она может показаться не такой уж изощренной и сложной, но в сочетании с другими она создает ощущение игры отдельных звуков, интервалов, аккордов, интонаций, возгласов. И еще — паузы. Ферматы на паузах — они подчеркивают, какой важной частью не только музыкальной конструкции, но звучащего пространства, которое автор воспроизводит, являются паузы. Паузы — тоже музыка. Это пространство тишины.

Цикл создает ощущение тональной музыки, но в нем удивительная прелесть и изящество сочетания консонансов (чаще терций, с

их теплотой окраски, когда звук становится цветом, а цветовые ощущения переходят снова в тонкие вибрации звука) и диссонансов (от резкостей «Перед казнью», где кластеры, четко организованные, как углы, резко сменяют друг друга, до мягких «подкрашивающих» секунд «В тумане утреннем» и размытости «Сна» и септим, подчеркивающих в вокальной партии напряженность, внутренний драматизм переживания).

Этот цикл – не просто собранные в одну тетрадочку пять романсов. Это именно цикл, с внутренним сюжетом, судьбой героя и, может быть, даже судьбой двух героев. Есть герой и его любимая. О том, что произошло с героем, мы не знаем. Ведь есть только романс «Перед казнью», мы не знаем, была ли сама казнь. О том, что она произошла, мы можем домыслить из романса «В тумане утреннем». Это, скорее, воспринимаемое от лица любимой. «И думы все мои о корабле, что не вернулся... А!» На фоне возгласа, длящегося три такта, в фортепианной партии проходит в сжатом и очень экспрессивном варианте весь романс «Перед казнью» и даже появляется отголосок крика кукушки. Цикл очень жестко скрепляется по музыкальному материалу.

Самое поразительное в японском цикле, помимо внутреннего определения всей будущей эстетики, в каком бы жанре она ни находила преломление, – абсолютное выявление авторского начала. Кто бы ни был герой этого цикла, как и всех будущих произведений, его никогда уже невозможно отделить от автора. Не только в силу ярко заявленной эстетической позиции, слияния с выбранным материалом. Здесь впервые поразительным образом проявилась способность Микаэла Таривердиева к визионерству, ощущению своей жизни, судьбы как чего-то завершенного уже в самом ее начале. Это особое, мистическое видение себя, своей жизни наперед. Ощущения прошлого, настоящего, будущего как понятий весьма относительных. Когда нет начала и нет конца, нет будущего и прошлого. Есть настоящее. Единосущное. Ощущение себя как целого, с предвидением предназначения и завершенности в каждый момент.

Когда я думаю над логикой «Японского цикла», почему и как он появился, почему он появился именно в этот момент, мне

ничего другого не приходит в голову, как почувствовать, что именно здесь впервые встретила эта «химическая» формула Жизнь—Смерть.

Свет—печаль — их соотношение, их постоянное одномоментное присутствие становятся признаками чувствования в музыке им улавливаемой. Музыка сфер? Да, он улавливал ее и переносил на нотную бумагу. Этот однажды почувствованный, пойманный мотив присутствует во всем, что бы ни делал Микаэл Таривердиев. Здесь поиски и переживания жизни сплелись с музыкальными поисками. Чувствования жизни сплелись со способом их выражения. Был пойман тон, найдена на внутренней шкале та частота, на которой он стал ловить ощущения жизни. А сложившееся мастерство давало возможность их перенесения на нотную бумагу.

Это было рождением классики. Не как понятия качества, ранга относительно других. А как сущностного качества, как суммы признаков завершенности.

Цикл «Акварели» классичен в силу своей завершенности. Замкнутости своего внутреннего пространства, цельности созданного образа.

Кстати, в первом варианте цикла (авторская рукопись не сохранилась, есть только вариант переписчика с вставками и поправками автора) было шесть романсов. Второй, «Вздывается волна из белых облаков», был безжалостно выкинут и забыт автором. Сегодня, анализируя его, понимаешь — все здесь правильно: он хорош, в нем есть настроение, он лиричен и красив. Но выпадает из цикла. Он одномерен. Он нарушает соразмерность миниатюрной драмы. В нем нет того пронзительного света—печали, той особой таривердиевской интонации. Он немного из прошлой жизни.

И все-таки что же произошло, когда появились «Акварели»? Отбросим все, что входит в понятие таланта и профессионализма. Первое — доказать невозможно, можно только почувствовать. Второе можно проанализировать.

Но что произошло в жизни, после чего герой заявил о себе в музыке с такой определенностью? Сумма жизненных пережива-

ний, сломов, разочарований, приводит к первому появлению ощущения конца пути. Смерти. Ностальгия по идеальному – это ощущение отчетливо появляется в музыке. Для Микаэла Таривердиева это ощущение становится фундаментальным, знаковым. Это как осознание и определение самого себя для самого себя. Композитор может экспериментировать, прибегать к разным способам и средствам выражения, но погоня за идеальным, воплощение идеального становятся его способом самовыражения. Изменить этому – значит изменить самому себе. Поиск себя закончен. Самоопределение свершилось. И в то же время оно лишь начинается. «Как странник я одет, готов к пути»...

Любовь – это для него всегда чрезвычайно важно. Любовь ли это к женщине, друзьям, близким (хотя важнее всего любовь к женщине). Любовь как способ отношения к миру. А жизнь в этот период приводит к череде разочарований, и он делает попытку выстроить ее рационально. Но даже к рациональной женитьбе он подходит с рыцарственным отношением к женщине... Тогда он еще не знает, что рационализм, житейская практичность – ему просто противопоказаны.

Много лет спустя, перед самым концом, он рассказывал, подтрунивая над собой, что всегда всего лишь искал тихую пристань. Каждый раз полагая, что там будут царить законы высшей гармонии человеческих отношений. Причем эти законы он устанавливал сам. Непременным условием тихой пристани должны были быть любовь и взаимное обожание. Законы Фрейда? Наверное. Срабатывала прививка любви, сделанная его матерью, наделившая его непобедимым иммунитетом, которого хватило на всю жизнь. Он стремился жить по законам любви. И он жил по ним, во что бы то ни стало. По-другому просто не умел. Не мог жить вне пространства любви.

А на тот момент он точно для себя установил: идеальной любви не существует. Женщины – понятие прилагательное. И из жизни идеал переместился в музыку. Так ли оно было, недоказуемо. Но так совпало. Боль по неосуществимости идеала в жизни придала его способу самовыражения в музыке невообразимую прелесть утраты и печали. Так впервые в музыке он пережил утрату и смерть.

Смерть лишь маячит как что-то недосказанное. Но что-то случилось. Более того, случилось то, что неизбежно.

Первой исполнительницей этого цикла стала Елена Андреева, первая официальная жена Микаэла Таривердиева. Он познакомился с ней в институте. Она была лет на семь старше его. В то время она работала солисткой Московской филармонии. Характерно, что в рукописи, сданной в издательство, рукой редактора поправлено посвящение на титульном листе «Акварелей»: «Елене Васильевне» вычеркнуто и заменено на «Елене Андреевой».

Цикл написан для поставленного голоса, для певцов с академическим вокальным образованием. Идеальной его исполнительницей стала Зара Долуханова. В ней сошлось все, что нужно было для этого цикла, — высочайший профессионализм, удивительное чувство музыкальности. Но еще в ней было то, что непременно было нужно Микаэлу Таривердиеву сверх этих качеств. Одухотворенность, отсутствие «оперного» мазка, жирного бельканто. Ему нужна была та простота, которая сложнее всего, и природная поэтичность. Ощущение музыки как поэзии и ощущение поэзии как музыки. Эту музыку не может исполнять певец, владеющий только лишь техникой широкой подачи звука, который его непременно форсирует. Здесь нужна техника «акварели», камерность, умение чувствовать тонкие градации пиано. (К сожалению, записи этого цикла в исполнении Зары Долухановой не сохранились. Есть запись Нины Лебедевой, которой аккомпанирует сам Микаэл Таривердиев.)

В «Акварелях» он сделал еще один шаг — навстречу к другой исполнительской манере. Ему нужен был человеческий голос. И он стал для него писать. Но и здесь, и во всех последующих вокальных циклах он писал для идеального, своего «голоса». Он пытался очистить его краски от привнесенных столетиями штампов форсирования звука. «Акварели» возвращают скорее к способу звукоизвлечения, близкому старинной манере. В последующих циклах он развивает это свое желание избавиться от вокальных штампов, требует от «своего» голоса выполнения почти невозможных ювелирных работ: тонкого штриха, резких смен вокальных приемов — от кантилены до интонированного шепота, проговаривания. И при этом все его вокальные сочинения очень вокальны, удобны для пения.

Следующий цикл — на стихи Владимира Маяковского — Микаэл Таривердиев пишет в Пицунде в 1959 году. Маяковского он любил с юности, высоко ставил его раннюю поэзию и сохранил это чувство восхищения и в те годы, когда созданное поэтом подвергалось сомнению.

Оригинала, автографа нот не сохранилось. Зато чудом уцелела небольшая голубенькая нотная записная книжка с набросками и пометкой «К циклу «Памяти Маяковского». Пометка говорит о логике отбора стихов. Это ранний Маяковский, Маяковский желтой блузы, неистово влюбленный, нежный громада, играющий на «флейтах водосточных труб». Использование поэзии Маяковского, с ее сложной организацией, необычными рифмами, резкой фонетикой и на первый взгляд совершенно не музыкальной семантикой (это потом появилось несчетное число экспериментов и эпигонств в использовании самой разнообразной поэзии) кажется почти безумной задачей, которую перед собой ставит Микаэл Таривердиев. Задача усложняется еще и тем, что композитор выбирает самые известные стихи Маяковского раннего периода: «А вы могли бы?», «Кое-что про Петербург», «Тучкины штучки», «Послушайте, ведь если звезды зажигают», «Вместо письма». (?)

В записной книжечке темп помечен сразу, что говорит (так же как и скорость уверенного письма) о том, что музыка уже сложилась, она звучит внутри, ее нужно только записать. Сомнения вызывают лишь некоторые детали: «Что лучше — 5 или 7?» (о метре в одном такте). Или: «Надо проверить: не слишком ли длинно С. (может быть половинка). На странице 20 под одним из тактов: «пересмотреть». На коде: пересмотреть коду. Много ровного движения. Может быть лучше разбить его?» И в конце: «Вступление смонтировать из коды, взять ее почти буквально, только надо подвести к C-dur». И автограф, который он всегда ставит на своих оригиналах.

А вот дальше — еще интереснее:

«Удивительно приятно работается на берегу. Чудесно. И все-таки тоскливо мне что-то. Состояние, в общем, не очень новое, но его как-то заново остро чувствуешь. Грустно быть одному.

А все-таки любопытно, как примут в Москве этот цикл. Неужели равнодушно?

Цикады звенят, странно, никогда не замечал, что они звенят днем.

Тяжело, одиноко всем, просто мы легче переносим чужие печали, чем свои или когда это касается близких».

А вот это уж совсем невероятное продолжение сюжета:

«До сих пор не написал Полине. Это хамство. Зачем обижать, если в этом нет прямой необходимости. Очень своеобразный и интересный человек».

Фразы отделены друг от друга «временными» паузами – это очевидно и по записи, и по настроению.

«Ужасно чего-то хочется. Верится, вот пойму: и пройдет. Легко».

«Господи, какое изобилие некрасивых женщин! Пустые глаза! Кажется, ткнешь пальцем, и он насквозь пройдет!»

Вероятно, если на меня посмотреть со стороны, я похож на скучающего сноба. Кислый и самоуверенный.

Уже 6.30. Вечер»

Нет, этот цикл написал отнюдь не скучающий сноб! Страсти выражены в нем так отчаянно, что кажется, фортепиано может рассыпаться на щепки, а горло певца взорваться, как труба, от напора воды под повышенным давлением.

На первый взгляд – это полная противоположность «Акварелям». Здесь как будто нет недосказанности, игры нюансов, затаенных страстей. Страсть выплескивается беззастенчиво, бесстыдно, безоглядно. На уровне температуры кипения. В то же время это продолжение найденного в «Акварелях». Такое же присваивание стихов, их эмоций, словно музыка проявляет негатив с текста. Это та же музыкальная поэзия, где все уже существует нерасторжимо: слово, интонация, партия фортепиано, которая создает «среду» кипящих страстей. В вокальной партии автор применяет разные техники произнесения фразы и даже отдельных звуков. Много пометок с указанием исполнения в «манере речевой интонации» или «ближе к вокальной интонации» и в то же время широкий «оперный распев». Невероятные сочетания, контрасты, *rubato*, акцен-

ты, словно он хочет отразить все возможные способы произнесения слова.

«Я сразу смазал карту будней» — два форте, акценты, sforzандо и финал — с пометкой «не замедляя», на три форте.

Тем более контрастно звучит второй романс «Слезают слезы с крыши в трубы» с пометкой «Медленно. Акварельно». Но это уже другая акварельность, маяковская акварельность, — с ее острыми углами слов и угловатыми интонациями и гармониями, здесь уже игра диссонансов с диссонансами.

И тучки — отнюдь не облака из японского цикла.

Кстати, стихи точно подобраны в цикл, в «сюжет». Но здесь иная «сюжетная» логика, нежели в «Акварелях». И иной принцип внутреннего, музыкального развития.

Последняя фраза первого романса:

*А вы ноктюрн сыграть смогли бы
На флейте водосточных труб?*

Первая фраза второго романса:

Слезают слезы с крыши в трубы...

Последняя фраза второго романса:

*Сырой погонщик гнал устало
Невы двугорбого верблюда.*

Начало следующего:

*Плыли по небу тучки.
Тучек четыре штуки:
От первой до третьей — люди,
Четвертая была — верблюдик.*

Конец «Тучек»:

*А следом за ними, гонясь и сжигав,
Солнце погналось — желтый жираф.*

Начало четвертого:

*Послушайте,
Ведь если звезды зажигают...*

Последний, «Вместо письма»:

*Дым табачный
Воздух выел...*

Четыре романса – разные предикты к последнему. Нет, они не вспомогательны. Это психологическая фиксация состояний героя, избегающего разговора о главном. Игра с собой, попытка отвлечься, образы внешнего мира, отраженные в потоке сознания, недосказанность, желание скрыть боль и отчаяние, которые прорываются в трагическом финале – «Вместо письма». Это – сердцевина душевного состояния, здесь все разрешается в невероятной силы досказанность. Разрешаются и завершаются ярость, нежность, борьба с собой и с миром, вызов и странная созерцательность:

*Кроме любви твоей
Нет мне солнца.*

Трагическую кульминацию автор продлевает повтором строфы, распевом, расширением до почти полной остановки безумного движения. А дальше – слом, все постепенно сворачивается и заканчивается мольбой:

*Дай хоть последней
Нежностью выстелить
Твой уходящий шаг.*

Пометка на коде: «постепенно угасая».

Неизбежность ухода здесь более определена, нежели в «Акварелях». Определена и трагична. (Кстати, «угасающие финалы» станут особенно характерны для последнего периода творчества).

Что же происходит в этот момент в жизни? Состояние автора, когда создается этот цикл, определено в словах и зафиксировано в голубой записной книжке: «Тоскливо, грустно быть одному». Но это не состояние музыки, передающей эмоции «разрыва сердца».

Это вновь «забегание» вперед, прописывание своей жизни в создаваемых текстах. (*Мераб Мамардашвили: «... жизнь меняется в зависимости от текста...»*)

Цикл Маяковского Микаэл Таривердиев прожил через несколько лет. Тогда странным, мистическим образом переплелись нити многих судеб в его жизни, случившихся вследствие этой музыкальной «драмы», этих «страстей по Маяковскому».

Фраза из той же записной книжечки: «Интересно все-таки, как встретят цикл в Москве. Неужели равнодушно?» Нет, встретили отнюдь не равнодушно. Написанный в 1959 году, он несколько раз исполнялся в концертах. Кстати, их было довольно много, вечеров, встреч с молодыми музыкантами, писателями, художниками. Благодаря Сато Григорьевне сохранились старые программки, афиши, газетные вырезки. Действительно, новое хрущевское время, время надежд, давало молодым ощущение востребованности. Конечно, они были не на авансцене политической жизни. Но там, где были они, бурлила жизнь, страсти.

Итак, цикл несколько раз звучал, был апробирован на публике, и автора пригласили для участия в концерте, посвященном 70-летию Маяковского в Большом театре СССР. Он состоялся 19 июля 1963 года. Три романса из цикла прозвучали в исполнении Александра Роста, солиста Большого театра и бывшего соученика по Гнесинскому институту. Акомпанировал сам автор. Зная характер Микаэла Таривердиева, его невопианность ни в какие официальные мероприятия, можно предположить, что пригласили его не потому, что считали очень талантливым (мы же знаем, кто и как составлял программы подобного рода — без отделов культуры, секретарей по идеологии, как минимум, не обходилось). Просто в этом жанре — жанре камерной вокальной лирики — на стихи Маяковского ничего создано не было. Думаю, это главная причина попадания в парадную программу. Но это произошло. На следующий день раздался звонок. Звонила Лиля Юрьевна Брик:

— Неправильно, что мы не знакомы.

Так началось это знакомство. Микаэл Таривердиев стал бывать по средам в доме Лили Брик и Василия Абгаровича Катаняна. Там он познакомился с Ахмадулиной, Вознесенским, Плисецкой, Щедриным. И навсегда сохранил благодарность этому дому.

Лиля Юрьевна любила талантливых людей, будучи сама личностью незаурядной. О ней в своей автобиографии Микаэл Леонович написал очень тепло и очень точно. Ее он назвал в числе тех немногих людей, которые оказали на него влияние. И это так.

Лиля Брик подсказала ему идею написания оратории «Война и мир» по Маяковскому, и он за это взялся. Но идея так и осталась незавершенной.

Именно тогда он знакомится с Людмилой Максаковой. Он рассказывал, что произошло это на съемках в Ялте. На нее он не мог не среагировать. Ему всегда нравились красивые женщины. Эта была дьявольски красива и притягательна. И еще — чрезвычайно свободна. Эта раскованность и привлекала его, и отталкивала. Позже он рассказывал, как она его шокировала. Он, будучи сам человеком внутренне деликатным, стеснялся ее. Но был захвачен в ее плен весь, целиком. Чувство для него непривычное не только в отношении с женщинами. Он не привык к плену. «Это была не любовь, это была болезнь». Но она случилась. Она как будто была прописана в цикле Маяковского.

Он по-прежнему бывал в доме Лили Брик. Однажды, когда его пригласили на обед, он сказал, что будет с Максаковой. Максакову принять не захотели. Он был задет и прийти отказался. Его приглашали и потом. Но теперь он отказывался. Так он перестал бывать в этом доме, который любил и ценил.

Цикл на стихи Маяковского единственный (из тех, что предназначены для поставленного голоса), написан для мужчины. Все остальные — женские. «Мужские циклы», которые он писал со второй половины шестидесятых и до начала семидесятых и которые представляют собой созданное им «третье направление», он стал исполнять сам. Что тоже характерно. Не только потому, что он никогда не был удовлетворен работой с певцами-мужчинами и не

мог найти адекватного исполнителя. Просто мужской голос — это он сам.

Даже тогда, когда он пишет на «мужские» стихи, он поручает вокальную партию женскому голосу. Так было и со стихами Семена Кирсанова, и со стихами Евгения Винокурова.

Цикл на стихи Кирсанова Микаэл Таривердиев пишет вслед за циклом на стихи Маяковского, еще не будучи знаком ни с Брик, ни со своими сверстниками, к созданию музыки на стихи которых его призывала Лиля Юрьевна. Пока он ищет в том, что издается, на свой лад и выбирает для себя необычные, авангардные стихи. Авангардные и по чувствованию, и по способу фиксировать эти чувствования.

Цикл создан в шестьдесят первом году. Именно в это время закончена работа над фильмом «Человек идет за солнцем», где звучит такая странная песня-романс на стихи Кирсанова «У тебя такие глаза, будто в каждом по два зрачка, как у самых новых машин». В рукописи помечено место его создания — Руза. И точные даты. «Буквы» («Эль Ю Бэ») 9–12 мая, «И за белой скатертью» — 14 мая, «Приезжай!» — 15–16 мая, «Твои рисунки» — 19 мая, «О, расстояния!» — 22–24 мая. Первоначально пять романсов объединены одним названием: «Следы на песке». В таком виде они первоначально и исполнялись (что известно из программки концерта Микаэла Таривердиева и Марины Скребковой 25 ноября 1965 года в Центральном доме композиторов). Но позже два романса — «Буквы» и «О, расстояния» — композитор вынул из цикла, и они вошли в оперу «Кто ты?», поразительно встав там на место. А цикл на стихи Кирсанова в результате этого переноса обрел внутреннюю законченность и завершенность.

Создавая вокальный цикл на стихи Семена Кирсанова, Микаэл Таривердиев уже не сворачивает с выбранного пути. Он поэзию присваивает. Из массы текстов он находит то, что резонирует в нем, он делает свой выбор. Этот выбор отражает конкретный момент его жизни. Но еще выбранные им стихи резонируют с его прошлым — и с будущим тоже.

Имя Семена Кирсанова сегодня вспоминается не так часто. А тогда, в шестидесятые, оно было на слуху. Сегодня, возможно, кто-то

удивится, но тогда Кирсанов был признанным авангардистом. И у него действительно необычные стихи, странные и тонкие. Его авангардность — не в приметах стихосложения, хотя гармония его рифм, метрические структуры непросты и современны. Это авангардность чувствования. Его поэзия полна примет современного мира, атмосферы времени. И в ней абсолютно отсутствует «советскость». И в чувствовании, и во взгляде на мир, свободном, внутренне раскованном. И еще — в ней есть какая-то особая интимность настроения. Все это чрезвычайно важно для Микаэла Таривердиева.

Композитор прочитывает стихи Кирсанова тоже странно, создавая парадоксальную и лаконичную параллель музыкального ряда. Первое стихотворение — «Твои рисунки» — он организует в *basso ostinato*, в основе которого — короткая однотоктная фраза. Форма трехчастна. В средней части фигура баса ускоряется в два раза и появляется в мажорном варианте (соль-минор сменяется соль-мажором). Как и в первом разделе, где фигура баса неизменно, как что-то неумолимое, накручивает обороты, так и в серединке ускоренная в два раза трансформированная в мажор интонация, повторяясь, создает ощущение какой-то игрушечной шарманки, в которой звуки бегают по круту. Отражение — как в комнате смеха: большое становится маленьким и кажется легкомысленным, а маленькое — большим и значительным. Но ведь все и впрямь относительно...

В репризе фигура *basso ostinato* появляется в октавном удвоении и в контрапункте с гармонической линией, где она перебивает мерное шествие баса, поддерживая учащенный ритм вокальной фразы, которая в начале романса строится на коротких репликах в сочетании с распевом ключевого слова на манер старинного. Кстати, существует в таком свободном речитативно-декламационном рисунке, естественном, как вдох и выдох.

А вот маленький, но характерный пример работы с поэтическим текстом:

Строфа:

*Твои рисунки неземные,
твои холсты,
они, как ты...*

«Ты» распевается. А следующая строчка:

*На них нигде не росшие цветы,
Их нет нигде,
Лишь под твоей рукою,
Вот тут,
На голубом холсте они растут.*

Рифма «холсты – ты – цветы» музыкально решается абсолютно несимметрично. Это создает дополнительный объем и необычность в прочтении текста, ощущение непредсказуемости чувства, неуловимости, чего не было бы, если бы такая рифма, как «ты – цветы», была подана слишком обнаженно.

Парадоксальный на первый взгляд выход на кульминацию. Она происходит на протяжении восьми тактов репризы. Начало репризы – пометка «первоначальный темп». Но фигура *basso ostinato* появляется удвоенной в октаву. Контрапункт с гармонической линией, острой и уплотненной, ее рисунок тот же, что и в первой части, где бас и этот «строительный материал» существуют раздельно.

*Но они растут
На сильей
Нарисованной воде,
Как ты и я,
Вот рядом,
Вот – нигде.*

От начала до конца маленькой строфы – путь от пиано до трех форте. Вокальная партия держит три такта самую высокую ноту этого романа (*ре* второй октавы). И мощное, в четыре октавы проведение басовой темы. Внезапное *subito piano*. И фигура баса появляется, как в начале, только в глухой контр-октаве и сходит на нет.

Музыка создает собственное движение, полифонию, укрупняя, проясняя смысл стихов. Не вербальный смысл, а собственно тот, что составляет суть любой поэзии, если это поэзия. («Текст есть нечто, посредством чего мы читаем что-то другое», – Мераб Мамардашвили). Через музыку он становится более определенным,

ощутимым. Очевидным, что ли. Как будто музыка — подзорная труба, который приближает к нам этот объект — невысказываемое.

Состояние пустынности мира и одиночества усиливается вторым романсом:

*И за белой скатертью
И за белой книгой
Есть и ты,
Есть и я.
Не пройдет и дня
Ни за белой скатертью,
Ни за белой книгой
Ни тебя,
Ни меня...*

Жесткая музыкальная конструкция выходит из формы стихотворения. Первые четыре фразы — первая часть. Висящие аккорды с ниспадающим басом и восходящей малой секундой, на которые накладываются тихие фразы речитативной вокальной партии. «Не пройдет и дня» — средняя строчка — становится серединкой, голос эту строчку распевает. В партии фортепиано — отголоски романтической фактуры, но «разреженной» и диссонантной, которая приводит к появлению первоначального аккорда на два форте в другом регистре, как будто развитие ее завоевывает звучащее пространство. В правой руке появляются секунды, которые в сочетании с партией левой руки — одним штрихом — воспроизводят бой часов. Крошечное повествование о пространстве и времени. И жизни, которая есть всего лишь миг, случившийся на их пересечении...

Романс «Приезжай» тоже организован в трехчастную форму. Хотя это так далеко от классических понятий трехчастности, симметрии и деления на периоды и определенности кадансовых оборотов. Просто повторение материала — неизбежный и необходимый формообразующий принцип. Как необходимое развитие мысли и ее подытоживание. Как способ выстраивать слова в предложения, ставить точку и применять в разговоре логику.

Первый раздел — аккорд и возглас на пределе отчаяния, просто крик — «Приезжай ко мне!» — сменяется внезапным шепотом — «во

сне». Аккорд, и тихо, быстро, почти проговоренное — «напиши письмо на песчаном дне». Реприза повторяет эту же строфу практически без изменений, без трансформаций настроения. Только оно чуть-чуть приближено, укрупнено, как будто объектив фотоаппарата наехал чуть-чуть ближе. Уже в начале понятно, что все произошло.

А вот серединка намного протяженнее начала и конца. Стремительный бег шестнадцатых в характере «моторных» частей гайдновских, моцартовских сонат. Но разложены они по современной гармонии, преодолевающей принадлежность к определенной тональности. К тому же, в отличие от классической фактуры такого типа, фигуры движения шестнадцатыми постоянно варьируются. Такая лихая игра с классикой!

Кстати, в этом цикле очень определенно чувствуется вовлечение в свой «строительный материал» приемов старинной музыки, что чрезвычайно важно. Вокальная партия при этом парадоксально статуарна. Залигованные на три такта целые ноты. А последняя фраза перед финалом на словах «ко мне» — и вовсе на четыре. Она вообще строится на нескольких нотах. Так может отчаянно звенеть телефон. Или бить в колокол. Или кричать отчаяние.

Фактура фортепианной партии, сходная с этой, встретится в романсе из цикла на стихи Леонида Мартынова «Вода». Поразительно, что вода, и здесь, и в мартыновском цикле, не место действия и даже не среда, а образ. И даже не образ воды как таковой. Через ощущение воды создается образ состояния, внутреннего состояния героя.

Состояние романса «Приходи ко мне во сне» неизменно на протяжении всей первой части. Что должно было свершиться, а вернее, быть понято, узнано, уже свершилось, еще до начала музыки, еще в той тишине, которая ей предшествовала. Второй романс снимает легкую, эфемерную надежду первого. Здесь — только то, с чем необходимо если не смириться, то — жить.

В этом цикле нет сюжета действия. Есть сюжет ощущений. Даже, скорее, одного ощущения. Пусть в разных проявлениях, но одного. Одиночества, потери, усиливающих остроту восприятия мира, его ирреальность. Реально лишь одно это ощущение.

Цикл Кирсанова написан для женского голоса на текст поэта-мужчины. Но в нем нет ни одного местоимения или глагольной формы, определяющих пол — мужской или женский, — от лица которого произносится текст. Сознательная или подсознательная — это другой вопрос, но это намеренная неопределенность. Неопределенность — male-female — не стирание полового признака, а некое слияние женского и мужского в чувствовании. Причем не в гармонии слияния в любви завершенной, а слияние в незавершенности, разрыве, трагической потере. Такой странный способ достигнутого состояния идеального, когда «Есть и я, есть и ты» и одновременно « Ни тебя, ни меня».

Вокальный цикл на стихи Леонида Мартынова написан в 1962 году и посвящен Заре Долухановой. Он прямо продолжает находки предыдущих циклов, хотя он ближе всего к «Акварелям». Выбранные Микаэлом Таривердиевым стихотворения Мартынова, по ощущениям, стихотворным задачам близки японцам. «Вечерело», «Вода», «Листья» — три романса, в которых эмоции передаются через состояния природы, через «оживление» луча, воды и листьев, которые становятся героями мини-поэм.

Эти герои словно отстраняют автора от безумной страстности цикла Маяковского, от отчаяния «Приезжай» из цикла на стихи Кирсанова. Это скорее мир в ощущениях. Так автор воспринимает мир — с шелестом листьев, страстной жизнью воды, оцепенением февраля. Этот мир достоверен, потому что он отражен в ощущениях. Нет ничего реальнее этого мира, мира ощущений. Потому что описания могут быть неточными, они у всех разные. А вот ощущение — это всего лишь ощущение. Реальность тобой пережитого и в тебе остановившегося мгновения.

*Вечерело.
 Луч закатный,
 Удлинясь мало-по-мальски,
 Прямо в город необъятный
 Глянул хмуро, по-февральски.
 Вечерело.*

Вот и все стихотворение первого романса цикла. «Медленно. Хрупо» — в цикле точные авторские ремарки настроений и темпов. Пять тактов фортепианного вступления. Две линии графически ясно очерченных голосов: холодные ноты и протяжный бас на *legato*. Зависая на *саль* большой октавы, он остается единственной звучностью партии фортепиано в момент вступления голоса. Разнесенные в пространстве, они создают ощущение пустоты, холода. Вторая фраза за счет размеренного аккомпанемента намечает движение к внутренней кульминации. В этот момент происходит и смена метра с четырех четвертей на шесть восьмых. Кульминация моментально «сворачивается». Она занимает лишь два такта, две ноты вокальной партии. Опять смена размера на четыре четверти. В конце романса — крохотная реприза на первой фразе и том же одиноком и протяженном *саль*, усеченный возглас из вступления. И еще более глубокое *саль* контр-октавы. Ощущение холода, зимы, вечернего длинного луча. Настроение, образ создан минимальными средствами.

Второй романс: «Вода». Ремарка: «стремительно, темп нигде не менять».

Партия фортепиано также представляет собой две линии, два пласта: стремительные шестнадцатые и острая, подчеркнутая акцентами интонация нижнего голоса. Столь же остро вступает вокальная партия, которая на последнем слоге строфы («столь чиста») вдруг «растягивается» в стиле классических оперных распевов. Резкая смена гармонии, консонанса — диссонансом, и речитативное решение следующей строчки. Развитие сюжета «воды» приводит к полной смене фактуры, уже непрерывающемуся движению, в котором у фортепиано практически отсутствуют паузы. Еще один виток напряжения — и вновь смена фактуры, на еще более стремительную, решенную на альбертиевых басах в левой руке. Как будто водный поток несется неудержимо, все быстрее и быстрее. Вокальная партия при этом на фразе «Ей не хватало течь везде», напротив, все увеличивает свои длительности и застывает на кульминационной *ми* второй октавы почти на три такта.

Фактура после кульминации постепенно сворачивается, возвращается к первоначальному состоянию, образуя лишь небольшой всплеск перед кодой. И крохотное окончание (ремарка автора «старательно»), типичный классический кадансовый оборот, с *gruppetto* и классическим голосоведением. Это и есть «дистиллированная вода». Маленький нюанс: кадансовый оборот не завершающий, а промежуточный, как бы открытый.

О роли классических средств, используемых Микаэлом Таривердиевым, можно написать отдельную главу, здесь же отмечу лишь одну деталь. Когда появились его первые сочинения, давно оформился стиль неоклассицизма, заявленный в полной мере Игорем Стравинским. И уж совсем давно была написана «Классическая симфония» Сергея Прокофьева. Очень многие музыканты ощущали необходимость переосмысления, трансформации, а может быть, и возврата к классическим канонам. В разной степени, в различных их претворениях. Это не случайно. Дебри, в которые завел музыку авангард, сложнейшие, прежде всего для слуха и восприятия, музыкальные технологии XX века отталкивали людей часто даже от самого понятия «современная музыка».

Особенность использования Микаэлом Таривердиевым классических приемов особенное, отличное и от Прокофьева, и от Стравинского, и от Шнитке, который в средний период своего творчества широко использовал и тематизм, и приемы барочной, классической, романтической музыки. Для Стравинского это строительный материал, от которого он находится на дистанции, форма баховского концерта, его тематизм — это игра в барокко. Для Шнитке форма *Concerto Grosso*, темы *a la barocko* — способ сопоставить, столкнуть два музыкальных мира. Микаэл Таривердиев присваивает мир классики, как он присваивает стихи, на которые он пишет. Он чувствует этими категориями, он разговаривает на этом языке, как на своем, а не как на иностранном. Он погружает фактурные приемы, гармонические ходы, форму в свои интонации, а иногда даже классические интонации делает своими. Причем в разных сочинениях, на разных уровнях сложности музыкального материала этот баланс меняется в ту или иную сторону.

Скажем, в «Воде» это сочетание в пользу терпкой, современной линейно-модальной гармонии. В другой период творчества, в других жанрах (кино, монологи, мадригалы) классические приемы преобладают — в гармонии, мелодике, фактуре. На слух они воспринимаются иногда настолько классично, что не всегда поддаются даже жанровому определению, а музыкантов пугают своей простотой. Но тогда композитору необходимо вводить другие приметы современности, другие современные технологии. И он это делает. И несмотря ни на какие классические аллюзии, ни на кажущуюся простоту изложения, его интонация всегда остается узнаваемой.

Еще один признак стиля Таривердиева — отсутствие общих форм движения. Каждый элемент фактуры, каждый прием — элемент в создании образа. Созданию образа подчинено все. Нет ни одного произведения, которое не творило бы некий, часто вполне конкретный, образ, эмоцию. А этот образ, эмоция, в свою очередь, — ответную эмоцию у слушающего музыку. Отсюда — и лаконизм, и отсутствие «воды», ничего не значащих музыкальных пробежек, излишней виртуозности.

В этом смысле интересно пройтись по нотам романа «Листья», третьего, завершающего цикл на стихи Мартынова.

*Они лежали на панели,
И вдруг они осатанели
И, изменив свою окраску,
Пустились в пляску,
Колдовские...
Я закричал:
— Кто вы такие?
«Мы листья», —
Они в ответ зашелестели
(шелестели, шелестели, шелестели, шелестели).
Мечтали мы о пейзажисте,
Но руки, что держали кисти,
Нас полюбить не захотели...
Мы улетели, мы улетели...*

Фортепианное вступление представляет собой крохотную трехчастную (11 тактов) форму, в которой первая часть — игра секунд на шесть восьмых — создает ощущение движения чего-то легкого, замедляющего свое «кружение» на четвертях и прерываемое паузой. Смена размера на три четверти и легкий кластер и вовсе его останавливают. Потом, как будто ветер возобновил движение, вновь приносит острые восьмушки staccato — это серединка. Кластер в низком регистре — опять остановка. Повторение секунд с первоначальной интонацией, но с варьированным концом — крохотная реприза. Одинокий протяжный *си-бемоль* выполняет роль кадансового баса.

Со вступлением голоса начинается развитие этого материала, но не по нарастающей, а, напротив, в сторону его разреженности и создания ощущения пустоты. Голос вступает без сопровождения с двумя речитативными фразами (авторская ремарка «рассказывая»).

Четыре пустых такта в вокальной партии. Кластер перемещается в верхний регистр, острые интонации восьмушками в левой руке разрешаются в диссонантное созвучие в более низком регистре. Эти созвучия — в более плотном и более разреженном звучании становятся образно-тематическим материалом. Он то прерывает движение, то, напротив, словно снимает оцепенение. Появление созвучия уже воспринимается как краска, как заданная тема, один из лейтмотивов, вернее, лейт-созвучий, романса.

Размер меняется уже не с трехдольного на трехдольный (шесть восьмых — три четверти), а на четыре четверти. Кластер меняет ритм, свою окраску, будто краски фортепиано следуют за словами стихотворения, и из статичного превращается в бешено движущийся. Также внезапно движение на возгласе «колдовские» прерывается.

Вступление в диалог листьев (с авторской ремаркой «нежно») меняет все настроение. Уже знакомое созвучие, которое варьируется на разной высоте за счет ритма и фактуры, преобразуется в покачивающийся, убаюкивающий аккомпанемент таинственно и сладостно звучащему голосу, поющему теперь от имени листьев. Длинный распев слова «мы» на фразе «Мы — листья» завершает звуковое живописание образа таинственных, загадочных, нежных листьев.

Качающийся аккомпанемент тает вместе с возгласом листьев, после чего, вновь с пометкой «рассказывая», вступает голос. И тут автор позволяет себе продлить фонетическую находку поэта, продолжив на одном звуке повторение слова «шелестели» до шепота. После шепота и паузы с фермой вновь появляется «качающийся» аккомпанемент. Как всегда у Таривердиева, ткань и фактура развивается и видоизменяется постоянно. Вступает «голос листьев» на «качающемся» аккомпанементе, но опять же в слегка видоизмененном движении, уже не четвертями с точками, а ровными четвертями. То есть движение становится чуть живее. Еще и за счет фразы у голоса, поющего нота-против-ноты, но ненадолго. Фраза опять же изысканно распевается на слове «что» и заканчивается вновь нота-против-ноты. Следующая строчка и вовсе проговаривается (авторская пометка: «просто сказать с грустью»). После чего появляется уже знакомый элемент — разложенное по клавиатуре диссонансное созвучие в той же последовательности нот и в том же ритме, который играет не только формообразующую роль. Это начало репризы трехчастной формы. Это «ответ листьев». Правда, в репризе чуть меняется гармония. Терция *фа-ля* избавляется от секунды. Диссонансный аккорд, появляющийся как остиная фигура, просветляется. Это разложенный широко большой септаккорд на *фа*, который в условиях остроты гармонических красок романа воспринимается как тональный знак.

«Голос» листьев повторяет свою первую фразу. Распев на фразе «мы улетели» переходит в пение нота-против-ноты. И на последнем слоге голос и правда «улетает» на волне глissандо. Фортепиано отвечает восходящим глissандо по трем октавам от *фа* первой до *ми* четвертой. Бас повторяет *фа*, подтверждая его устойчивость. В верхнем регистре, с ремаркой автора «постепенно угасая», повторяется интонация распева листьев. И на четырех пиано в верхнем регистре, уже как совсем далекий отзвук, дважды появляется кластер.

В цикле нет ключевых знаков, его скорее можно определить как модалный, хотя ощущение тональных центров, как и их смены, несомненно присутствует. В этом цикле гармония более терпкая, диссонантная, нежели в «Акварелях». Но такова и сама поэзия.

Современная поэзия. Не только по строению стиха, но и по ощущению, по присутствию современного города, его образа, примет его жизни в сюжете цикла. Тем интереснее воспринимается игра с классикой в музыкальном ряду.

От исполнителя этот цикл требует еще более детального владения голосом. Здесь также разрушительно для образного строя пение форсированным штрихом, оперным голосом, крупным мазком. Множественность нюансов — от распева (без нажима) до проговаривания, техники *sprechstimme*, и просто сказанной с грустью фразы, шепота в «Листьях».

Вокальный цикл «Три романса на стихи Беллы Ахмадулиной» помечен 1963 годом. Тогда же Микаэл Таривердиев познакомился с Лилей Брик. А в ее доме — с Беллой Ахмадулиной. Но романсы написаны им до знакомства с Беллой Ахатовной. Микаэл Леонович вспоминал, что впервые прочел ее стихи в трамвае. Тогда и возникла идея цикла. Впервые — на стихи не просто современного поэта, но современника, ровесника, человека его поколения.

Первый номер решен в духе старинного романса. Он так и называется — «Старинный романс». Но от романса здесь — все внешнее. Куплетная форма, аккомпанемент, близкий к романсовому, распевная мелодия вокальной партии. Но и в слове, и в терпкости музыкального языка прорывается экзальтированность чувства. На жестко очерченные «романсовые» басы накладывается диссонансная гармония, резкие смены тональностей (условный ми-минор сменяет столь же условный соль-минор, вновь ми, а потом си-бемоль минор). Это скорее стилизация под старинный романс, использование «знака романса» в создании образа, будто хороший тон, который заставляет героиню не давать полную волю своим чувствам, держаться в рамках условности.

Скрытая эксцентрика первого романса вырывается наружу в двух последующих. «Я думала, что ты мне враг» начинается с яростной темы фортепиано, к которой присоединяется вокальная партия, будто от ярости срывается дыхание. Романс развивается как психологическая сцена, со сменяющимися эмоциями, возника-

ющими подтекстами. Все эмоции горячечные. Кажется, что невозможно их развить, подогреть, но они подогреваются еще и еще. Они прорываются из глубины внутреннего во внешний мир. «Кружилось, кружилось, кружилось надо мной вранье» — последний слог застывает на дрящейся ноте. И вновь повтором одного и того же слова композитор усиливает, укрупняя чувство, выраженное в строке. В партии фортепиано с авторской ремаркой «грубо, как городской духовой оркестр» — подчеркнутый вальс, с тяжелыми октавными басами. Еще раз повторяется, как будто изнемогая, та же фраза. И обрывается. Пауза. Замирает фортепиано с имитацией грубого вальса. «Похожее на воронье» — на одной ноте, неожиданно тихое, словно в оцепенении, речитативное окончание яростного желания вырваться, прорваться сквозь состояние — свое, мира, чужое. Словно желание опомниться, остановиться. Как будто перелом, — и опять ярость. И новое состояние: два пьяно, рваные фразы-причитания, фразы-распевы: «Но как же все напрасно, но как же все нелепо. Тебе идти направо, Мне идти налево». Трагическая, горькая кульминация. Тихая, экзальтированная тень ярости.

Романс звучит около трех минут. История любви, отношений, со всеми нюансами, градациями чувства. Музыкальная поэзия, абсолютно адекватное проявление стихотворения в музыке. Современной поэзии, к которой, кстати, до Микаэла Таривердиева никто не обращался. Это первое воплощение ахмадулинской поэзии в музыке. Поэзии сложной, трудно отображаемой в музыке, но так естественно присвоенной его музыкальным интонированием.

Еще более экзальтированно начинаются «Пятнадцать мальчиков». Тема, появившаяся у фортепиано, и вовсе звучит по-цирково-му. Нет, не так, как звучат парады-алле в цирке. Просто эта тема с острым форшлагом, рваным ритмом скачущих шестнадцатых, синкоп, острых гармоний невольно создает образ циркачки, неожиданных прыжков, изломанных линий, утонченных острых эмоций. Резкая смена — и появляются таинственные и мягкие кластеры, гроздь звуков. По мере развития психологического сюжета (а в этом стихотворении-романсе сюжет именно психологический) происходят резкие смены фактур вслед за изменчивым миром внутренних настроений. «Пятнадцать мальчиков» — эта фраза звенит в

ушах, пока не обрывается первоначальной темой, снова появляющейся у фортепиано. Можно сколько угодно препарировать музыкальную форму, но ее принцип — следовать за формой стихотворной, при этом варьируя гармонию, фактуру в заданных пределах.

«Напрасно ты идешь, последний мальчик» — острота сменяется удивительной мягкостью и нежностью. Самая яркая строчка стихотворения распета:

*И коренастые их стебли обрастут
серебряными пузырьками.*

Тихая кода романса — окончание сюжета цикла:

А я пойду по улице, по улице.

Звучание стихотворения продлевается в исчезающем вальсе. И, как часто бывает у Микаэла Таривердиева, звуковой образ рисует, и вы начинаете видеть эту удаляющуюся по улице фигурку...

И опять объединенные в цикл разные стихотворения вырастают в драму, длящуюся совсем недолго. Но за эти минуты возникает мир, и мы видим, слышим, осязаем этот растерзанный мир героини.

Цикл на стихи Евгения Винокурова был завершен в 1964 году. Хотя в рукописях первого романса есть пометка: «Цикл на стихи Винокурова. наброски. 13–14 апреля 1962 года». Тогда и был написан первый романс. Наброском это не назовешь — текст прописан окончательно. На титульном листе второго романса указано: «Я ловил ощущение», 1963 год. Опус же обозначен более поздним номером: соч. 24 N 1. Третий романс — «Я лицо твое стал забывать» — создан в 1964 году, о чем можно сделать вывод по указанному опусу. Уже после цикла на стихи Беллы Ахмадулиной. Имеет ли это принципиальное значение? Да — когда важно почувствовать логику внутреннего поиска, психологическую топологию пути, стремление к завершенности.

Эти три романса замыкают круг вокальных циклов. В них досказывается и проявляется все, что было намечено в «Акварелях», найдено, прочувствовано, пережито во всех предыдущих вокальных циклах. Но это уже не акварели. Это черно-белая графика, са-

мый авангардный цикл. Все заострено, обнажено, все выведено наружу — и эмоции, и технологии, которые композитор разрабатывал в своих вокальных драмах прежде.

Благодаря Анатолию Цукеру сохранилось недоуменное и очень выразительное высказывание Евгения Винокурова. Он очень точно обозначил акценты в вокальном почерке Микаэла Таривердиева:

Когда я впервые услышал цикл Таривердиева, меня прежде всего удивил выбор композитора. Почему именно на этих трех стихотворениях остановилось его внимание? Ведь они взяты из разных времен, из разных поэтических сборников, различны по тематике, по настроению, по стилю. Стихотворение «Я лицо твое стал забывать» написано мною настолько давно, что я, честно говоря, даже забыл его. Во всяком случае, в свои более поздние сборники стихов я его никогда не включал. Это был период «романсовости» в моей поэзии, от которой я впоследствии отошел. Стихотворение это я считал не из лучших. Оно казалось мне несколько сентиментальным. Но в цикле Таривердиева оно зазвучало совершенно по-другому. Композитор наполнил его драматизмом, живым, сильным чувством. Сложная, несколько жесткая музыка начисто лишила его романсовой слащавости. Композитор как бы прозаизировал поверхностную поэтичность этого стихотворения. «Я ловил ощущение» — стихотворение иного периода. Оно более сложно и по мысли, и по форме, находится на грани прозы. И здесь композитор, напротив, пошел по пути поэтизации почти прозаического текста. За счет такого встречного движения эти стихотворения, равно как и третье — «Окна», — оказались сближенными, решенными в одном музыкальном ключе. Более того, они естественно сложились в цикл. Причем цикл этот, возникший на основе моих стихов, является совершенно самостоятельным произведением, имеющим ко мне весьма косвенное отношение. И мне кажется совершенно правильным, что музыка не иллюстрирует поэтический текст, а, сочетаясь с ним, рождает качественно новые образы и темы. Быть может, композитор об этом не думал, ведь процесс творчества во многом подсознателен и с трудом поддается логизации, но три стихотворения, определенным образом интерпретированные и объединенные в целостный цикл, сложились в совершенно новую тему. Я бы ее определил как тему эфемерности, призрачности, миража. Я бы даже считал возможным так и назвать цикл Таривердиева — «Миражи».

А акценты и принципы Микаэла Таривердиева таковы: присваивание поэзии, чувствование того, что не лежит на поверхности, организация этого чувствования в драму, а соответственно — в циклы, где есть, сюжет. Не сюжет действия, но сюжет «психологических столкновений», объединенных одним музыкальным очень жестким решением. И наконец, ощущение «миражей». Ощущение призрачности. Только призрачности чего? Чувства, выраженные в циклах, в том числе и в этом, невероятно точно отображенные и зафиксированные, настолько реальны! Скорее «миражем» становится внешний мир. Он есть, и его нет. Скорее даже нет. Или он есть, но только в наших ощущениях. «Я ловил ощущение» — название этого романа можно поставить эпиграфом ко всему — творческому и жизненному — пути Микаэла Таривердиева. Этот путь можно пересказать несколькими фразами начальных строчек стихов, которые он выбирал для своего музыкального воплощения. «Как странник я одет, готов к пути», «Перед казнью», «Сон». Потом будет «Я такое дерево». Потом он назовет свою книгу «Я просто живу»... В этом ряду «Я ловил ощущения» — может быть, самое важное, самое знаковое, объединяющее все остальные. Потому что это принцип, принцип творчества, принцип жизни, принцип чувствования.

В этом принципе важно ощущение себя просто инструментом, способным, если правильно настроиться, уловить нечто. То, что между строк, то, что не поддается вербальному определению. Именно это «нечто» и обозначил Винокуров как «миражи». В этом смысле «миражами» можно назвать любую другую музыку Микаэла Таривердиева.

В цикле «Я ловил ощущения» сходятся, противопоставляются и сплавляются в результате то общее и противоположное, что есть во всех его предыдущих циклах. Тонкость и эфемерность настроения «Акварелей», резкость и ярость выражения чувства цикла Маяковского, звуки реального мира (в цикле Ахмадулиной они прорываются через вальс, джаз-роковые намеки на пошлость мира), одушевление неодушевленного в цикле Мартынова. Красочность и колоритность предыдущих циклов, пожалуй, здесь сводятся к минимуму. Он производит впечатление черно-белого, сведенного до

знаковости применяемого здесь приема в партии рояля: « кулаком по белым клавишам» или « кулаком по черным клавишам» в романсе «Я ловил ощущение». Так, после узнаваемого острого аккорда (при этом с пометкой «беззвучно», и залигованного на 12! тактов) в басу появляются кластеры с обозначенным ритмом и высотой ударяемых клавиш. Это *ad libitum* по-таривердиевски – четко ограниченная и точно прописанная «свобода» исполнителя. Вся партия фортепиано – немногочисленные острые гармонические ходы, чередование длинных залигованных четвертей и коротких резких акцентированных скачков, к которым присоединяются удары ногой по левой педали. Здесь нет кульминации в привычном смысле. Собственно кульминация здесь – один аккорд длительностью в один такт (*subito*). Согласно ремарке автора: «Ждите, пока не дойдет до *tr*», после чего голос остается один, поддерживаемый эфемерными отголосками этого аккорда (до-мажорное трезвучие). После диссонансов, местами сонорно напоминающих додекофонное звучание, оно появляется как гром среди ясного неба, как вспышка. Голос при этом в подчеркнуто классической манере, на классических оборотах объясняет, куда делось ощущение: «Оно улетало», последний слог распет на вполне «знаковом» классическом кадансе, повторенном несколько раз. Потом рояль неуклюже пытается повторить то же самое, смешивая эту «классическую знаковость» с диссонансами, выписанными при этом на манер строгого стиля. Дальше – реприза. Появляются те же самые педальные аккорды, острые ходы левой руки, стук педали. Но материал начала, декламационность вокальной партии, смешивается с распевностью на классический манер, использованной автором в середине. Инструментальная кода смешивает эти два материала, два образа – погони за ощущением и самого ощущения уже в инструментальном варианте. Только удары ногой по левой педали сменяются ударами, согласно авторской ремарке «кончиками пальцев по крышке», ускоренными в два раза (восьмушки вместо восьмушек через паузу).

Романс «Окна» – это просто «Зимний путь» Шуберта (только в случае Микаэла Таривердиева это всегда «Летний путь»):

*Как, то в детстве идя по кручам,
Вдалеке над заснувшим прудом,
Я увидел в лесу дремучем
С золотыми окнами дом.*

После остроты предыдущего романа, с его тональной неопределенностью, после длительно висящих аккордов и как будто вне ритма появляющихся скачков, звуковое явление романа «Окна», несмотря на сквозную диссонансность, воспринимается как нечто гармоничное, светлое, устойчивое. Остинатный ритм, остиная фактура, определенность гармонических ходов и их предсказуемость, песенные ходы вокальной партии. Это почти обозначенная реальность «золотого дома», настроение, которое вдруг, на второй строфе стихотворения, вместо мажора окрашивается минором. И уходит в минор. Ностальгия по идеальному:

*Просто-напросто
Были закатом
Окна в доме освещены.*

Путешествие «по кручам» так и заканчивается в этом ритме легкого похода «странника, всегда готового к пути», но с грустью соль-минора. И переходит в странный возглас рояля в романсе «Я лицо твое стал забывать». Начинается с недоумения, внутреннего ощущения, еще не выраженного вербально. Разреженная фактура отдаленно напоминает романтические ходы, но опять же обостренные диссонансным звучанием. Голос «наезжает» на фортепианную партию, но почти все время звучит один, лишь цепляясь за звуки рояля началом или хвостиком фразы. Предельная разреженность и пустота. Постепенно партия фортепиано чуть наполняется — появляются октавные басы, гармонические ходы, вдруг — надежда и теплый вальс. А в вокальной партии — знакомый, но преображенный мотив «ощущения». И — взрыв отчаяния, с кластерами, организованными, как и в первом романсе, по белым клавишам. Кульминация всего цикла. Предел выражения эмоций. В партии фортепиано — «кулаком по черным клавишам». Кульминация, после которой голос, разделенный в начале с фортепиано, воссоединяется с ним в ниспадающем унисоне. Здесь происходит скрещива-

ние первого и третьего романсов (этот прием мы уже наблюдали в «Акварелях», где в «Тумане утреннем» появляется реминисценция «Казни»). И проговоренное, а не спетое «Я лицо твое стал забывать».

Интересно, что почти весь романс Микаэл Таривердиев написал в трехдольном метре, на три четверти, что он делает крайне редко. Намек на менуэт появляется вместе с первым появлением заглавной строфы стихотворения «Я лицо твое стал забывать», как мираж. Еще один мираж — вальса — прорывается на подходе к кульминации. И лишь в конце, на словах «ты смеешься», трехдольный метр растягивает фразу (именно растягивает!) до четырехдольного. То есть метр сменяется лишь однажды. Если стихотворную метрику сопоставить с музыкальной, то в этом романсе заметно намеренное «сглаживание» и той, и другой, что парадоксально усиливает внутреннее напряжение. Это напряжение и взрывается в коде криком нечеловеческого отчаяния.

Мужские стихи, мужские чувствования, пропетые женским голосом и написанные для него. Погружение в глубины себя.

Каждый год — по вокальному циклу. В то же самое время Микаэл Таривердиев много работает в кино, в театре — это его параллельный мир. Невероятно насыщенный эмоциями, событиями, людьми. 1957–1964 — эти годы наполнены так, как будто это десятилетия. Но самые глубокие, самые сокровенные его внутренние состояния выражены в вокальных циклах.

Именно они — способ его самовыражения в музыке в этот период, способ законченный и завершенный. Выстроенные в один ряд, они дают возможность проследить тот путь, который прошел их герой. Рядом с циклом Винокурова «Акварели» воспринимаются невероятно светло и прозрачно, хотя именно в них впервые герой оказался в зоне трагедии, был облучен ею. Но она эфемерна в сравнении с внутренним отчаянием последнего цикла. Конечно, в каждом цикле — свой герой или героиня. Но ни в одном из них автора невозможно отделить от своего героя. Это одна жизнь, один котел, это маски тонкого психологического театра, где герой появляется

то в японском облачении, то в личине Маяковского. Но это один герой. Нет, пожалуй, герой и его возлюбленная. Она есть. Не только в «женском» по стихам цикле Ахмадулиной. Скорее наоборот, это герой в женском облачении. Возлюбленная есть в «Акварелях», в циклах на стихи Кирсанова, Винокурова, Маяковского именно как лицо, к которому обращены все эмоции, все психологические состояния. Она определяет жизнь героя. Лишь в Кирсанове лицо героя прячется «за неясностью согласных», где есть «ты и я», но нет «я и он» или «я и она». Но и в этой преднамеренной неясности тот же способ чувствования, тот же способ жить, оценивать события. За этой маской — тот же самый герой.

Все циклы складываются в любовную повесть или в дневник, или в нечто «вместо письма» от лица одного человека, автора. Этот автор, этот один человек возникает в результате обращения к столь разной поэзии! А это означает, что Микаэл Таривердиев действительно нашел свой, и только свой, способ выражения в музыке, свой язык, свою интонацию. Он нашел самого себя.

Что я имею в виду, когда говорю, что Микаэл Таривердиев «присваивает» стихи?

Мне приходит в голову сравнение с художником, когда он ставит натюрморт. Разные предметы волею художника, соединенные вместе, вступают в совершенно новые связи между собой. И, скажем, кувшин в натюрморте, это совсем не тот кувшин, который только что стоял на полке. Микаэл Таривердиев выбирает стихи поэта — это можно проследить на любом из его циклов, — обращаясь к произведениям разных лет, вносит повторы, выбрасывает строки, но самое главное — он их располагает в той последовательности, какая ему нужна. Он составляет свой натюрморт. И получается новое поэтическое произведение, на которое он и пишет музыку. Он пишет о себе. И произведение, под которым будет стоять имя поэта, этот поэт никогда не писал. Из готового поэтического материала Микаэл Таривердиев написал собственные стихи, какие ему были нужны, чтобы выразить и пережить заново в музыке то, что он переживает в этот момент. Как раз об этом говорит Евгений Винокуров, изумляясь поразительной способности создать свое музыкально-поэтическое пространство и вместе с тем не нарушить

ничего из того, что сделал поэт. Это феномен. Удивительное, уникальное способность вложить себя в написанные другим стихотворные строки так, что они становятся его собственными. То есть присвоить их. И поставить имя поэта.

Так будет позже, и не один раз: завершая очередной круг своей жизни, Микаэл Таривердиев нуждается в шутке. Романтик по природе, в жизни он не производил впечатление страдающего, отвлеченного от жизни. Он умел шутить и ценил чувство юмора в других, умел иронизировать и был ироничным и в свой адрес. Его чувство юмора и музыкальная изобретательность проявились в «Скирли» – Вокальной сюите в тональности соль на стихи Михаила Малишевского.

Что такое скирли? Вот как объясняет это слово его автор, Михаил Малишевский, в предисловии к первой публикации «Скирли»: «Это слово звукоподражательное. Будучи междометием, оно передает скрип деревянной ноги недомыслившего медведя из известной народной сказки. Здесь же оно употреблено как существительное и призвано обозначить оригинальные произведения. Скирли сродни басне и сказке и, в то же время, отличается от той и другой». Это короткие стихотворения в прозе, полные юмора и иронии.

Вот, например, одно из стихотворений, вошедших в сюиту:

*Критики критиковали
Мыльные пузыри
В благожелательном тоне.
Они предрекали их рост
До размеров воздушного шара.
Но пузыри лопались
И брызгали на критиков.
Критики ходили в мыле
И сетовали на то,
Что им не везет.*

К юмору Малишевского Микаэл Таривердиев прибавил свой, уже музыкальный, и слуховую наблюдательность. «Воробей-экспе-

риментатор», «Обезьяна и зеркало», «Самолюбие», «Критики и пузыри», «Беседа», «По-грачиному», «Соловей и художественный совет» — названия номеров. Сюита решена как несколько характеристичных портретов-сценок, в которых смешно обыгрываются классические, простейшие типы фактуры и движения. На них композитор словно «нанизывает» музыкальные изображения то грачиного крика, то пения соловья, то «эксперименты» воробья — удары кулаком по клавишам. В финальном номере в музыке изображена «работа» художественного совета, которая заключается сначала в «выкидывании трелей», «вырезании высоких нот и переливов» и завершается проигрыванием на фоне альбертиевых басов восходящих и нисходящих кластеров («кулаком по черным клавишам», «кулаком по белым клавишам»). В это время голос пропевает режюме: «Это и есть соловьиное пение».

Хотя «Скирли» названы сюитой, это тоже цикл со своими героями, внутренней логикой их взаимоотношений. Сюиту объединяет стремительный, игривый фортепианный проигрыш, она искрится весельем, хотя и поднимает вполне серьезные узнаваемые проблемы. Казалось бы, они могли остаться в прошлом, вместе с художественным советом. Но, увы, персонажи и ситуации применимы и к сегодняшней жизни...

Вокальные циклы становятся своеобразным театром музыкальной интонации. Давняя и скрупулезная работа со словом приносит результаты. Ведь во фразе, будь то фраза разговорная или поэтическая, всегда есть интонация. Микаэл Таривердиев точно улавливает эту интонацию в поэтическом тексте, умеет ее выделить, сделать акцент, перевести на музыкальный язык. Вся музыкальная ткань его произведений, в данном случае состоящая из вокальной и фортепианной партий, точно, смыслово проинтонирована. Он идет вслед за Мусоргским и Прокофьевым, главным методом которых было именно такое интонирование каждой составляющей, каждого элемента звучащего пространства.

Это ощущения, пойманные одним инструментом. «Я ловил ощущения» — этим определением своей позиции, характеристикой са-

мой сути своего творческого акта он завершает один круг своей жизни. Две песни на стихи Цветаевой, появившиеся в 1967 году, — лишь небольшое послесловие в этом круге жизни. Они примыкают к предыдущим вокальным циклам и забрасывают «мостик» в параллельный мир, готовят почву для монооперы «Ожидание», монолога женщины, лирических сцен, в которых, как и в двух песнях на стихи Цветаевой, как и в цикле на стихи Ахмадулиной, Микаэл Таривердиев поразительным образом отражает женский мир, тонкости душевного состояния женщины.

Какой это круг жизни? Пока я не буду определять его внешними событиями. Здесь другая связь — я это чувствую. Ощущения — вот что важно. Это ключ. Ключ к пониманию, способ приблизиться к тайне. Тайне воздействия, пробуждения в нас отклика через переживание впечатления.

Здесь, на протяжении этого периода, этого круга жизни, произошла встреча с самим собой, воссоединение с самим собой. Микаэл Таривердиев нашел свой путь, он вступил на него в «Акварелях» и продолжал следовать по этому пути от цикла к циклу.

Этот путь самоопределения, который случается в каждый момент творчества. Это и есть творческий акт, акт творения. Нет его — остается нечто, что может иметь отношение к профессии, но уже не будет иметь отношения к акту творения. Автор обрел свободу. В самоопределении самого себя в первую очередь. Он свободен, потому что он один. Это важно, это принципиально.

Это условие определения самого себя, просыпания самого себя к самому себе, нахождения себя не вне, а внутри передачи впечатлений жизни, в которых извлекается смысл из происходящих событий. Только в этой логике рождается тот, кто испытывает мир, как автономная инстанция, как лицо, как индивидуальность, как некто с индивидуальной претензией. Это рождение и самопознание «Я».

Мераб Мамардашвили

Это «Я» отвергало все возможные чужие схемы, будь то стиль или чужие чувствования. Это было и есть чувствование своего «Я» в способе высказывания.

Я просто попала в плен к Мерабу Мамардашвили. Меня завораживает точность его определений, пойманные тончайшие нюансы закономерностей внутренней жизни, жизни души и приближение к разгадке механизмов этих движений. Я пытаюсь вырваться из плена. И не получается — цитирую его, поражаясь прилагательности формулировок к тому, чему я ищу определения. Как же мне вырваться? Чувствую, что пора переместиться в параллельный мир. Но я так привыкла к звенящему одиночеству этих вокальных циклов, создавших причудливый ландшафт жизни одинокого художника, где-то в глубинах самого себя, что страшно выныривать туда, где операторы, рельсы, камеры, монтажные! Где вообще неясно, как совершается этот трансцендентный творческий акт (похоже, что публично), и в то же время где большая часть процесса гораздо нагляднее и его можно описывать, апеллируя к воспоминаниям людей, событий. Здесь все гораздо более внешнее, событийное, здесь работает вместе много людей. И из броуновского движения (мотор, камера!) рождается или не рождается нечто. И все же здесь тоже есть тайна, тайна рождения или не рождения искусства. Здесь появляется еще одно неизвестное: как из действий многих людей, сопряжения их личностей, намерений, рождается способ проявления «Я». Загадка параллельного мира под названием «КИНО».

Беседа с Зарой Александровной Долухановой осенью 1997 года

— Зара Александровна, Вы пели его музыку более тридцати лет. Как Вы о ней узнали?

Он пришел ко мне совсем молодым композитором и сыграл цикл на стихи Беллы Ахмадулиной. Музыка понравилась мне сразу, с первых нот. Я тут же представила себе, как я его пою. Стихи Ахмадулиной очень выразительные. И музыка подчеркивала именно выразительность стихов. Я впервые исполнила это сочинение в начале шестидесятых. Потом его пели и другие певицы. Исполнение этого цикла требовало еще и особой камерной инсценировки. Петь его мне было чрезвычайно интересно. Кроме того, я получала особое удовольствие

оттого, что цикл всегда принимался публикой буквально на ура, его слушали, буквально раскрыв рот. Я пела этот цикл, а также цикл на стихи Леонида Мартынова много лет. И ни одной секунды об этом не пожалела. Я рада, что это осталось в записи, на компакт-диске. Года два назад я подарила Микаэлу Леоновичу компакт-диск с записью этих двух циклов. Он был выпущен в Америке. Оказалось, что он даже не подозревал об этом и очень обрадовался.

Он удивительный композитор и удивительный человек. Я никогда не видела его в плохом настроении. Даже когда речь шла об операции на сердце, которую ему пришлось перенести. Он всегда рассказывал об этом весело, со смешными подробностями, заражающим оптимизмом, который вдохновлялся верой, надеждой и любовью ко всем. В нашем Доме творчества на Икше я часто наблюдала, как он прекрасно катается на доске с парусом по Икшинскому водохранилищу. Мы наблюдали за ним с балкона, за его спортивной, ровной фигурой, как он твердой походкой шел после катания к дому. Он занимался виндсерфингом с мальчишеским увлечением и азартом. И в то же время это был удивительно серьезный человек. Он сделал для меня очень много – все его вокальные вещи были моими.

Он был во всем необыкновенным. Несколько лет назад произошел такой случай. Вы его, конечно, помните. Елена, инфанта Испанская, выходила замуж. Это было событие для испанской королевской семьи – бракосочетаний в испанском доме не было около семидесяти лет. В Москве находились люди, мои знакомые, которые хотели сделать подарок к свадьбе. Они долго думали, что же может подойти к такому случаю. Решив подарить музыку, обратились к Микаэлу Тарвердиеву с просьбой предоставить им возможность подарить какое-нибудь органное сочинение. Он передал в их распоряжение цикл из десяти органных прелюдий. А вопрос о вознаграждении даже обсуждать отказался. Вот такой красивый жест его необычайно точно характеризует как личность. Я знаю, что это произведение исполнялось в Испании и с успехом.

– А как Вы относитесь к его музыке в кино?

– Я считаю, что «Семнадцать мгновений» – это фильм века. Сколько раз я его смотрела и опять смотрю с огромным наслаждением.

Что в этом фильме музыка? Вот знаете, есть такое понятие в дизайне – детали. У меня когда-то было одно платье. Сшила его очень хорошая портниха. Прекрасное платье. И оно мне нравилось, но я не могла его носить. Мне чего-то в нем не хватало. Потом я поняла, в чем дело. Его дизайн неполный. Не хватает какой-то детали. И я ее придумала. Платье приобрело свой неповторимый дизайн. Так и в этом фильме – музыка. Она определяет его стиль, она придает ему полифоничность, она создает тот второй план картины, который является внутренним миром героев. Без этого фильм был бы плоским и одномерным. На этой работе сошлись два таланта – режиссер и композитор. Так почувствовать этот сюжет! Так точно выбрать композитора – нужно отдать должное Татьяне Лиозновой. 25 лет мы смотрим эту картину, знаем ее почти наизусть и по-прежнему восхищаемся. Даже такой искушенный человек, как я.

Часто то, что мне нравилось, скажем, 30 лет назад, совсем не нравится теперь. А этот фильм нравится бесконечно. Это редкое совпадение таланта и профессии, совпадения творческих личностей. Ведь как бывает с музыкой. Она может лежать неисполненная, пока не найдется исполнитель, который ей соответствует, который поймет ее и раскроет. И она становится знаменитой. Огромная удача, что песни поет Кобзон. В картине я не помню ни одной, даже крошечной, роли, которая была бы не очень хорошо сыграна артистами.

– Вы помните Вашу первую встречу?

– Михаил Леонович – истинный интеллигент. Я увидела его в первый раз, когда он пришел ко мне вот сюда, домой, с романами. Это было очень давно. Он понравился мне сразу. Такой красивый мужчина, армянин. Но без всех этих армянских словечек, чего я не люблю. Я ведь тоже армянка, но родилась и выросла в Москве. Знаете, когда армянин с армянином встречается, и начинается такое панибратство... А он с большим тактом сказал, что хотел бы показать мне романсы. Сел за рояль и стал своим милым голосом их напевать. И сразу у меня не было ни секунды сомнения, что я буду их исполнять. Знаете, как иногда берет исполнитель ноты, на всякий случай, по-

дойдет не подойдет, еще неясно. Мне было ясно сразу, сомнений не было – это мое, я буду это петь. И я не ошиблась. Я пела это много-много лет. Я очень рада, что с ним встретилась.

Дружбы в обычном понимании у нас не было. Но он был для меня своим, родным человеком, хотя виделись мы редко. Я вообще не дружу в таком обычном понимании с людьми. Просто бывают люди, с которыми сразу легко, я их люблю, хотя встречаюсь редко. Все они в моей памяти.

Его образ у меня сложился, и я его изменить уже не могу. У меня почти всегда так бывает. Я интуитивно чувствую человека, и я этот образ не меняю. Или когда я берусь за исполнение новых вещей. Я сразу знаю, как я их буду петь. Я специально не слушаю другие исполнения, потому что хочу сделать по-своему, передать свое ощущение от музыки, а не повторять чужие находки, как многие сейчас делают. Вот приходят ко мне мои ученики, наслушаются разных исполнений и говорят: «А этот спел вот так». Это, по-моему, неправильно.

А Михаил Таривердиев сразу запечатлелся у меня как светлый, жизнерадостный, удивительно красивый человек. Я никогда не видела его мрачным, недовольным. Наверное, он как хорошо воспитанный человек умел скрывать свои неприятности и переживания. Умел себя подавать, умел держаться, одевался красиво и элегантно. Будете смеяться, он умел подавать пальто. Подавал так, что рукава сразу попадали на руки. Я это замечала несколько раз.

Его помнят многие. Все, с кем он когда-либо сталкивался. По жизни или на экране. Его музыку знают, не только имя знают, но именно музыку. Даже то, что он сделал в кино, – это несравнимо высоко. Он просто в человеческую душу проникает. Он – отражение нашего века. Он нашел свой язык, совершенно неординарный и единственно ему присущий. Я не знаю другого такого композитора, кто умеет писать так изысканно и в то же время просто. Сколько таких, которые пишут простую музыку, но которая по сути своей невероятно примитивна. Она создается и вскоре умирает. А его музыку знают, помнят и любят и хотят слушать вновь и вновь.

И я вот еще что скажу. Эта музыка проста для восприятия, но она совсем не проста для исполнителя. Она требует высокого профессионализма, тонкости. Да и ноты совсем не просты, даже в самых его популярных вещах. Это огромный дар – писать вот так, чтобы взять за душу слушателя.

Как это объяснить? Почему такую музыку писал? Он глубоко знает композиторское искусство, он может проявить свои требования, он знает и пишет по закону. Если сложить все это вместе, можно сразу понять, что разговор идет о Таривердиеве.

Его музыка безупречно ложится на самые изысканные поэтические тексты. Он удивительно чувствует слово. Даже когда в стихах меняется ритм, настроение только лишь на два слова, он тут же в музыке на это реагирует. В этом смысле его легко петь. Для него нет проблем в сочетании музыки и слова. Даже когда в тексте все не так просто, когда с ходу его не поймешь. Например, когда в первый раз слушают «Листья», не совсем понимают, о чем идет речь. Но это настолько образно, выразительно, и это воздействует на публику – этот шелест листьев, эти отголоски, словно эхо... Выразительность его музыки совпадает с выразительностью поэта. А как часто этого не происходит! Он музыкой продлевает выразительность поэтического образа.

Например, у поэта иногда строфа обрывается, а в музыке Михаил Леонович повторяет слово еще раз и еще раз, усиливая этим выразительность. Но эта выразительность не противоречит самой поэзии, этого требует музыкальное развитие, и Таривердиев очень точно это делает. Для меня, например, совершенно понятно, почему и зачем, что он хочет этим сказать. У него очень интересная гармония. Многие современные композиторы прибегают к сложной и, казалось бы, выразительной гармонии, они хорошо владеют ею. Но у них это все непонятно, зачем, что они хотят этим сказать. А у Таривердиева – и ново и понятно. Вот для меня, например, Шнитке, Губайдулина, которых причисляют к гениям, – мне их трудно слушать. Может быть я отстала, не могу пока это понять. Все-таки мой взлет был давно – 50-е, 60-е, 70-е годы.

Вообще лирическая музыка исчерпала свои возможности за века. Я понимаю, что, возможно, нужно было что-то менять в самой системе музыкальной. Композиторам хотелось не повторять то, что было до них, искать новое, что бы их отличало. Так появилась современная музыка с ее сложными выразительными средствами. Никакого удовольствия она при слушании не вызывает. Конечно, можно следить за голосоведением, за приемами, и это бывает интересно. Но это совсем другое восприятие. Может быть, музыка, которая нам понятна, которая доставляет удовольствие, себя исчерпала? Нельзя же не двигаться вперед. Что-то должно быть новое: соединение инструментов, новые звучания, новые исполнительские приемы, сами инструменты. И все же самое ценное – индивидуальность музыканта.

Когда композитор или литератор повторяют себя – это не плагиат. Это есть у самых великих авторов. Вот Чайковский повторял себя очень часто – от этого он ничуть не стал ниже. У Микаэла Леоновича тоже есть повторы. Но это индивидуальный стиль. Легче всего ему удается лирика. Он это очень красиво делает.

Романсы Таривердиева, которые я пела, это камерная музыка. Крупному оперному голосу трудно выразить все тонкости, которые здесь необходимы. Конечно, у хороших певцов есть и такие возможности. Но эти вещи специально написаны для классического камерного пения. Сама музыка классическая.

Когда я брала на гастроли эту музыку, когда вставляла ее в свою программу, у меня было от этого хорошее настроение. И даже когда объявляли в концерте его романсы, и я видела улыбки тех, кто их знал, и когда видела настороженность тех, кто их не знал, я думала: «Ну, сейчас вы послушаете!» Это меня вдохновляло. И это имело большой успех. Эти вещи и «Русская тетрадь» Гаврилина – основной мой и любимый современный репертуар. Хотя и другого много было из музыки нашего века.

Когда я была на концерте его музыки в Зале Чайковского и услышала там впервые его «Реквием», он произвел на меня впечатление. И все же когда человек сидит и слушает музыку в зале – это одно вос-

приятие, а когда он слушает запись дома, один, он может по-другому сосредоточиться, он даже может воспринять музыку глубже.

Последний раз я слушала «Реквием» в записи. Я была просто потрясена. Этот мучительный, стонущий скорбящий звук, неведомый и невероятный. Это действительно настоящий «Реквием». Я такой музыки прежде не слышала. И это тоже новое – такое не мог сделать Моцарт, тогда не было такого слухового восприятия. Это современная музыка.

Жить останется лучшее, талантливое. Остальное канет в Лету. Музыка Микаэла Таривердиева осталась с нами. Я всегда буду помнить его, слушать его сочинения. Это всегда будет со мной, пока я жива.

ЗАГАДКА ПАРАЛЛЕЛЬНОГО МИРА ПОД НАЗВАНИЕМ «КИНО»

Эта сладкая иллюзия ощущения, что кто-то разделяет твои трудности поиска самого себя! Что кто-то перекладывает на свои плечи хоть часть твоих проблем! Здесь есть команда, семья – недолговечная, только на период съемок. Здесь есть иллюзия, что ты – пусть временно – не одинок. А какое счастье – питать иллюзии!

Кино для Микаэла Таривердиева – параллельный мир. В разное время он по-разному к нему относится. В самом начале – с восторгом. Позже – как естественной части своей жизни. Потом – как к необходимости и иногда даже как к бремени. Но всегда – как к способу быть свободным. Творчески, материально, как угодно.

Он не относится к кино снисходительно – это ему вообще не свойственно. На самом деле работа в кино становится для него гораздо более быстрым, к чему он всегда стремился, проживанием своих чувств и умений, ускоренным прокручиванием своей жизни. Он любит кино. Он никогда не делает того, что не любит.

С кинематографом он слился, «воссоединился» мгновенно, ментально. В такой реакции на кинематограф, умения ориентироваться без длительных проб и учебного процесса, угадывается его способ воспринимать мир. Кино – это творение мира, подобного реальному, оперирование образами этого мира, который его интересует. Кино, в силу молодости самого способа создавать искусство, наверное, наивно в сравнении с тысячелетним грузом традиций собственно музыки. Кино не просто дает возможность освобождения от них. Оно требует вернуться назад.

Кино ищет свою поэтику. В силу своей «новости» (тогда это еще новость для мира, это сейчас оно перестало таковой быть) оно возвращает музыку к утраченной простоте. И, как ни парадоксально, возвращает музыке возможность гармонии, требуя от нее классических канонов, мелодии, с которой большинство людей на земле отождествляют музыку, образного мышления – словом, многого, что в академической музыкальной среде, в ее интеллектуальном слое, отрицается. Кино требует иного, отличного от эксперимента академической музыки приема, иного способа поиска.

Что есть музыка, по большому счету? Умение распоряжаться временем посредством звуков – это способ управлять временем и пространством. Кинематограф, в основе которого движущаяся картинка, изображение, использует музыку по ее первоначальному, первородному назначению. В кино музыка помогает лепить форму. Классическая форма, рождавшаяся в недрах западной музыкальной традиции столетиями, ее приемы управления временем и пространством дают кинематографу свои наработанные на этом пути возможности.

Микаэл Таривердиев – романтик по своей внутренней сути, классик по музыкальному происхождению, по умению распоряжаться временем, лепить формы, мелодист от природы, стал находкой для кинематографа. Для Таривердиева кинематограф, помимо огромного музыкантского опыта (работа с различными музыкантами, составами, оркестрами), живой, профессиональной, не кабинетной практики, это еще и необходимость держать себя в рамках доступной интонации.

Таривердиев пришел в кинематограф рано и, казалось бы, случайно. Он неоднократно вспоминал и описал в своей книге появление в Институте имени Гнесиных ребят из ВГИКа, которые искали композитора для своей курсовой работы. Шла сессия, всем было некогда. Но жадный на новое Микаэл Таривердиев был такому предложению страшно рад. Так он стал автором музыки к своему первому фильму – «Человек за бортом». Режиссерами картины были Эльдар Шенгелая, Эдуард Абалов и Михаил Калик. Главную героиню

ню играла Людмила Гурченко, тоже студентка ВГИКа, но уже знаменитая своей главной ролью в «Карнавальной ночи». Так завязались первые кинематографические связи. Так появился в жизни Микаэла Таривердиева Михаил Калик.

Уже эта первая работа поставила перед композитором новую задачу: сочетание музыкального материала с изображением и как следствие — необходимость выбора более доступных средств. То, что использовалось в камерных вокальных циклах, других академических жанрах, не ложилось на этот стиль кинематографа. Нужен был другой язык, более понятный, более простой. Так в фильме «Человек за бортом» появляется песня «Бывает так» на текст Б. Гайковича, которую исполняет Людмила Гурченко. Песня становится популярной, начинает звучать по радио и телевидению, потом ее поют и другие эстрадные певицы. Она решена в привычных интонациях и повторяет каноны, сложившиеся в то время в области музыкального кинематографа и популярной эстрадной манеры.

Автор, окрыленный успехом (музыка к фильму получила премию в Брюсселе на фестивале студенческих работ), пишет еще несколько подобных песенных опусов («Знакомая песенка», «Песня о голубях», «Садовое кольцо»). Партитуры оркестрованы в ключе советской эстрадной музыки конца 50-х. Простая поэзия, куплетная форма, запоминающаяся мелодия. Эти песни были популярны, их исполняли известные певицы — Майя Кристалинская, Галина Писаренко. Но очень скоро композитор начинает тяготиться этой стилистикой и отказывается от нее. Он понимает, что это не его путь, это чужая, не его интонация. Это всего лишь эксперимент с самим собой, способ доказать, что и это он умеет.

Микаэл Леонович часто повторял: «Меня не искушали». Но ранняя популярность первых же песен была немалым искушением. Искушением более простого, проложенного пути, более легкой профессиональной жизни. Она не требовала больших усилий, внутренней постоянной работы. Бери клише, комбинируй варианты, живи готовым — чем не способ приспособиться к творческой среде и не раздражать начальство. Но это было не для него. Скучно, неинтересно, в этом не было подлинной жизни. Он отказался от

этого также легко, как в институтские годы — от подработки игрой в ресторанах. Он предпочитал разгружать вагоны. Так что жизнь искушала, предлагая еще и еще раз проверить себя на прочность.

За первой работой последовали другие. Кино было пересечением главных дорог и общений в искусстве. В кино хотели работать все — сюда стремились не только актеры, режиссеры, но и литераторы, художники. Да и вообще, чем было кино, тогда, в шестидесятые? Оно было больше, чем просто искусство. Кино было воплощением мечтаний и тех, кто стремился работать в кино, и тех, кто даже не помышлял об этом. Кино было всем. Кино было больше, чем жизнь. Это была особая жизнь. Более настоящая, более реальная. Она была воплощением идеального.

Работа в кинематографе в конце пятидесятых — в шестидесятые приносила огромную радость. Профессиональную, человеческую, творческую. Это было счастье — постоянно работать, быть востребованным, расширять круг общения, безоглядно экспериментировать — все это становилось топливом в процессе выплавления себя из переживаемых впечатлений. Однажды войдя в этот мир, он больше из него не выходил. Ему никогда не удавалось стать «одним из» в музыкальной среде, будь то академическая среда, Союз композиторов, эстрада. Но здесь он моментально становится своим. Не прошло и нескольких лет, как его считают если не лучшим, то уж точно одним из лучших среди тех, кто работает в кино.

Он один из немногих композиторов, кто ездит в экспедиции со съемочной группой. Ему интересен весь процесс. И он с легкостью им овладевает. Он заканчивает курсы звукорежиссеров. Он проходит с режиссером все этапы — сценарий, съемки, монтаж, запись музыки, сведение, перезапись. Кино стало для него лабораторией, способом жить, творческой и профессиональной средой, и еще — способом защиты от академизма музыкальной среды. Нет, он никогда не изменял профессионализму. Напротив, кинематограф открыл ему новые возможности в овладении теми тонкостями профессии, которые раскрываются только в процессе — процессе работы, общения с музыкантами и оркестрами, живым, а не мертвым, рожденным на столе, в кабинете, звуком. Кинематограф давал возможность общения со звуком живым.

С Михаилом Каликом и Борисом Рыцаревым он делает свою первую картину на профессиональной студии, Студии имени Горького — «Юность наших отцов» по роману Фадеева «Разгром». Для всех них это было дипломной работой. В своих мемуарах Микаэл Леонович подробно описывает событийную часть: съемки, первый приход на запись музыки, общение с оркестром и дирижером. И дает короткую характеристику картине: «достаточно традиционная». Действительно, в ней и режиссеры, и композитор выкладывают перед зрителем все, чему их учили. Полновесная партитура (большой состав оркестра, смешанный хор, солисты) тянет на ораторию. Масштабные сцены, литературный, но все же традиционный советский сюжет, правда, «повернутый» на личностное и острое восприятие событий. Претензия не пересказать события, а вскрыть драму, поставить проблему: кто же виноват в гибели отряда? Реакция не замедлила сказаться: картине устраивают настоящий разгром в прессе. А что значила тогда критическая статья в «Известиях»? (Многоопытный Сергей Юткевич сказал тогда Калику: «Ничего, Миша. «Известия» — еще не «Правда»).

Но вот что важно в этой картине, что составляет существо и направленность работы авторов, их внутренний, может быть даже не очень осознанный мотив: дети войны и лагерей, они отдают долг своим отцам. И тем, кто их вырастил, и тем, кто учил их жизни в искусстве. Они переживают все, что было с ними и до них. Это завершение, осмысление, прохождение через эстетику, которая им предшествовала. И освобождение от нее. Делая «как принято», как было, они готовятся к тому, чтобы совсем, совсем скоро делать свое и только свое кино.

Свое кино началось с фильма «Человек идет за солнцем». Это была революция. Это был авангард. Это был прорыв и завоевание свободы. Нетрадиционный сюжет, а точнее — его отсутствие. Человек, привыкший к кино с прямолинейным изображением событий, мог бы сказать, что «это фильм ни о чем». Но он был о чем-то существенном: о поиске, о походе за солнцем, за светом, за добром (и вновь «Как странник я одет, готов к пути»). В картине диалоги сведены к минимуму. В первой части появляется лишь несколько

реплик. «Покупайте лотерейные билеты! Счастье всего за тридцать копеек!» «Сколько у вас счастья, дядя...».

Все — на музыке, на шумах, на движении изображения в кадре, на солнечных бликах, игре света... Это музыкально-изобразительная поэма. Это то, что они, в совместных спорах, дискуссиях, поисках, нашли и почувствовали, как свое. Это проявление и заявление себя. Это рождение своего кинематографа. »

Закончив работу и представив ее на обязательную «госприемку» (она состоялась в ЦК Компартии Молдавии, фильм снимался на «Молдова-фильме»), они были потрясены враждебным приемом. Картину не просто не приняли, картину пытались запретить, уничтожить вместе с ее авторами. Они были обескуражены, как будут обескуражены каждый раз, когда будут вместе выпускать свое кино. И каждый раз искренне не смогут понять, в чем причина раздражения начальства. А раздражала не только новая эстетика, хотя и она тоже, — и авторы, и то, что они делали было каким-то не советским. Они были другими. Они были свободными. Не антисоветчиками, а просто свободными людьми. Свободными художниками. Они свободно творили свое искусство.

Мальчик, который идет за солнцем. Он встречает — можно было бы сказать советских людей, потому что они жили в Советском Союзе, но это были просто люди. Таких можно встретить где угодно. В фильме нет ни издевки, ни насмешки, ни шаржа. Есть просто люди и человеческое в них. Люди в мире, в котором есть солнце. И мальчик. И еще странная музыка, непривычная. Тема бегущего мальчика (первое использование клавесина в нашем кинематографе). Тема Солнца (одинокая труба), тема капелек (вибрафон). «Девушка с шариками» (веселый рояль). Танец на стадионе (нечто вроде приношения джазу, соло на четырех саксофонах в сопровождении оркестра), странная ночная песня (то ли песня, то ли романс, тоже с отзвуками джаза) на странные стихи Семена Кирсанова — и все это в 1961 году.

Я часто задумываюсь о том, почему они никогда не были готовы к непониманию. Более того, они всегда рассчитывали на понимание. Они всегда думали — и они это делали! — говорили, писали, снимали о добре, о людях, о простых вещах. Они даже не замечали,

какими они были не советскими, какими они были другими, какими они были свободными. Они просто были такими, какими были.

То, что не приняло начальство, публика встретила с восторгом. На премьере в Доме кино картину ждал оглушительный успех. Они становятся знаменитыми. Но главное для них — успех у сверстников, у тех, кто параллельно с ними ищет себя и новые пути в искусстве, существование вне клише. Сегодня их принято называть шестидесятниками. А тогда они просто считали себя гениями, собственно, они ими и были. Они воссоединились, сцепились в одном поколении, в одном времени, сделав — каждый по своему и все вместе — усилие в этом времени. «Возьмемся за руки, друзья» — это был для них не пустой звук. Они держались за руки. Тогда еще держались.

Кинематограф 60-х, с его гениальными находками, прорывами, верой в кино, тоже загадка, тоже тайна. Свет пронизывает все. Можно объяснить это атмосферой времени, можно сослаться на новую волну энтузиазма и надежд, прокатившуюся по всему миру. Можно вспомнить о том огромном количестве новых картин, которые запускались на всех студиях и для которых были востребованы молодые. Но почему в одно и то же время родилось так много имен? Почему, несмотря ни на что, они вдруг почувствовали себя такими свободными? Почему именно тогда они смогли «взяться за руки»? Ощутить себя на волне, частью этой волны? И откуда этот свет? Дети войны, пережившие трагедии, потери, свидетели лагерей и преследований, они были жадными до жизни, словно дождавшиеся до чего-то, о чем они так долго мечтали...

Миша, Михаил Калик, сам прошедший лагерь, снимает одну из самых светлых картин своего поколения.

Микаэл Таривердиев становится модным. В то время за этим, помимо популярности, должно было обязательно что-то быть. За успехом должно было быть что-то реальное, талантливое, какое-то явление. Это была не пустота манекенов, раскручиваемых сегодняшним шоу-бизнесом. За популярностью Микаэла Таривердиева было признание явления. За признанием последовали новые пред-

ложения в кино, театре. Круг общения был чрезвычайно широким, но люди в нем пересекались. И их точкой пересечения был кинематограф. Кинематограф притягивал всех.

Микаэл Таривердиев не только быстро вошел в кинематограф, но и осмыслил, понял и сформулировал для себя его законы. Его приглашают читать лекции во ВГИК. Он работает над разными фильмами, с разными режиссерами. Его музыкальные решения нигде не повторяются.

Фильм «Мой младший брат» (1962) Микаэл Таривердиев сделал с уже ставшим классиком Александром Зархи, человеком предшествующего поколения. Здесь он продолжил свои находки создания камерной партитуры, со странными по тем временам звучаниями и парадоксальным сочетанием изображения и звука. В фильме присутствует аромат тех лет, проблем, звучаний, мироощущения. Фильм о молодых и с интонацией, присущей молодым. Ни пафоса, ни нравоучительства. И во многом за счет музыкальной интонации.

Есть фильмы, которые исчезли (вероятно, смыты), и остались лишь старые записи тех лет («Маленький школьный оркестр» 1964г.). Есть странные эксперименты, как, например, в фильме «До завтра» (режиссер А. Давидсон, Туркменфильм, 1962 г.), музыку к которому я обнаружила случайно. О фильме я знала по рецепту приготовления яиц в раскаленном песке пустыни, куда Микаэл Леонович ездил с группой в экспедицию.

Поразительно, но не раз он говорил, что никогда не увлекался джазом. Меня это удивляло: он всегда великолепно импровизировал. Ведь без импровизации невозможно понять существо его творческой природы. Это было не переменным условием его работы в кинематографе. Но каково же было мое изумление, когда из старых залежей из одного из наших шкафов я извлекла осыпающуюся пленку. Это была музыка из кинофильма «До завтра». Я стала слушать. И поняла: Микаэл Таривердиев не только увлекался джазом. Он был потрясающим джазменом. Просто он об этом забыл. Как о какой-то детской прививке. Переболев им, захватив нужное, он отправился дальше, долго не задержавшись на платформе под названием «джаз».

А на пленке сохранилась вся музыкальная партитура. О чем фильм, я не знала, но музыка завораживала. Это был Микаэл Таривердиев ранних шестидесятых. И я представила его таким, каким мне однажды описал его Алексей Козлов:

Как-то заглянул в «Современник» или в какой-то театр, уже не помню. Микаэл сидел за роялем, с ним было несколько музыкантов, они играли что-то невообразимое. Такой джаз от них шел. Они не замечали никого и ничего вокруг. Совершенно сумасшедшие были ребята.

Действительно, мимо джаза он пройти не мог. Многие в джазе ему было близко – импровизационность, свобода, при этом жесткий формат, опора на тематизм, преодоление квадратности, свобода метра. И еще – игра, общение. Он привнес в джазовые импровизации (имена музыкантов мне неизвестны, они не сохранились, но состав один и тот же – саксофон, контрабас, ударные, гитара) легкость, прозрачность, изящество и свойственную ему интонацию, скрестив его с приемами музыки барокко и классическим развитием тем. Еще раз мне пришлось удивиться, когда все же удалось посмотреть фрагмент картины. Она была из жизни туркменских шоферов. Они ездили туда-сюда. Сидели в какой-то придорожной чайхане, пили чай. Сюжет фильма развивался сам по себе, музыка и музыканты самозабвенно, отчаянно, потрясающе рассказывали о своем. В рамках предложенных обстоятельств, которые были им, судя по всему, до фонаря. Они играли себя. За кадром.

Они брались за все и верили, что могут сделать все из всего. Связать разноцветный свитер из однотонных ниток. Фантазия, их собственный мир подчиняли себе обстоятельства. Когда обстоятельства не подчинялись, они шли дальше, они даже могли этого и не заметить. Им важнее был тот мир, в котором они жили, мир их фантазий, представлений, желаний, надежд.

Есть несколько картин, которые практически никому сейчас не известны. Но эти картины невероятно любопытны своим безумством, попыткой связать нечто единое из разного, своей стильностью и высоким классом кинематографа. В чем-то они не сложились, нити не сплелись, потому что обстоятельства оказались все-таки непреодолимыми. Или чуждыми. Или авторы были слишком бе-

зумны. Картины не сложились как нечто завершенное. Они разомкнуты, они устремлены куда-то еще. Как наброски на будущее.

Странная штука! Когда я спрашивала у тех, кто участвовал в этом процессе — большом процессе кинематографа, — как это было, как это делалось, то вспоминали атмосферу, вспоминали упоительное ощущение совместной работы, общение, компании, поездки. Кто был зачинщиком, кто приносил идею? Для них это было не важно. Они действительно работали вместе, для них было важно это ощущение команды, товарищества и сам процесс, тот процесс, когда жизнь и работа были что-то одно. Все остальное — детали, которые, увы, по большей части невозможны. Многие ушли, и спросить некого.

Откуда появился сценарий фильма «Спасите утопающего», первого фильма Павла Арсенова? Сценарий из пионерской жизни, из героической пионерской жизни. Он мог быть предложен студией Горького, где он и снимался. Но пионерская история превращена в сатиру. В общем-то на советский стиль. Самое удивительное, что к сатире никто не стремился. Они просто рассказывали историю, как они могли ее рассказать, рассматривали ее, не скрывая своего взгляда. Да, он был ироничным. Скорее даже веселым. И вовсе не злым. Он казался им безобидным. И еще они решили сделать фильм-оперу. Взгляд, умноженный на условность ансамблей причитающих соседей, речитативов милиционера, ариозо по телефону, пионерских лирических размышлений и бодрых маршей дал сатирический сплав, немного наивный, но вполне считываемый. В начале и в конце фильма появляется романтический, стильный и невероятно красивый Олег Ефремов и поет песню — с начала о начале фильма, а в конце — о его конце. Такая вот игра в условность. Реалистически-авангардный абсурд — так можно определить эстетику картины. Постмодернисты с их вялой фантазией могут отдохнуть.

В Михаиле Калике Микаэл Таривердиев нашел своего режиссера, как и режиссер — своего композитора. Не существует кинематографа Калика без музыки Таривердиева, без его интонации, без его моментального отклика на намерения режиссера. До отъезда

Калика в Израиль в 1971 году, они работали только вместе, всегда оставались товарищами. Был ли Миша другом? Конечно. Но он был другом прежде всего потому, что они вместе работали и понимали друг друга. В этой параллельной жизни в кино сошлись все жизни — личная, творческая, поиски и находки, в том числе и Михаила Калика в его персональном лице и лице его кинематографа. Нет более интимных отношений, чем вот так работать, так соприкоснуться нутром и совпасть. И в эти годы, и позже Микаэл Таривердиев работал с десятками кинорежиссеров. Ни один не резонировал так, как это было с Каликом. Самые знаменитые фильмы еще впереди. Но не они и не их режиссеры, а именно Михаил Калик остался его «идеальным» и любимым партнером по кинематографу.

Михаил Калик существует с ним «на паритете», в той степени взаимной гармонии, которая становится одним из феноменов их совместного кинематографа. Кинематограф Калика остается ведущим для Микаэла Таривердиева. Он не пытается «переломить», «переиграть» Калика, как, впрочем, любого другого режиссера, выдерживающего конкуренцию как личность. Он всегда готов уйти за кадр, подчиниться логике изображения, создать либо контрапункт, либо унисон, в зависимости от творческой задачи, к тому, что представляет собой чужой текст. Хотя именно в работе с Каликом этот текст, кинематографический текст, является продуктом сотворчества — согласованного творчества двоих, когда изображение уже не существует без написанных для него звуков, а музыка вбирает в себя пластику изображения, его ритм, шумы, призвуки, вырастающие из кадра и становящиеся частью общей звуковой партитуры.

В шестидесятые они сделали вместе еще две картины — «До свидания, мальчики!» (1964) и «Любить» (1966).

В фильме «Человек идет за солнцем» Микаэл Таривердиев сознательно ограничивает себя в средствах. И все же, отказываясь от применения струнных в оркестре (до тех пор основа основ кинооркестровок), он прибегает к мощным звучаниям, играет контрастами сольных инструментов и полных групп, дает широкий музыкальный мазок, симфоническое развитие тем. В фильме же «До

свидания, мальчики» он отказывается почти от всего. Лишь рояль, собственный голос, вибрафон, все прозрачно, предельно аскетично и классически строго. Здесь еще в большей степени шумы и звуки становятся частью партитуры. И еще — тишина, паузы. Достигается предельная интимность интонации, еще незнакомая нашему кинематографу. И впервые за кадром появляется его собственный голос, который напевает мелодию, уходящую под стук колес поезда, шум моря, крик чаек.

Если в «Мальчиках» нетрадиционность проявляется в интонации, в сочетании изображения и музыки (например, хроника войны, страшные кадры сопровождаются прозрачной, светлой мелодией, исполняемой на рояле, что создает невероятно сильный эмоциональный эффект), собственно изображению, собственно музыке, то в фильме «Любить» необычна сама его структура, его построение. Четыре новеллы о любви, четыре зарисовки из жизни обрамлены документальными съемками на улицах: прохожие отвечают на вопрос, что такое любовь, парочки, сидящие на скамейках, женщины, пришедшие на свидание и ждущие мужчин, сняты скрытой камерой. Молодой Александр Мень тоже говорит о любви. Красивый, еще тогда мало кому известный священник. Каждой новелле предшествует цитата из библейской «Песни песней». Цитаты выстраивают сюжетную логику движения от одной новеллы к другой. Музыкальное решение скромное. Лейт-тема любви, тихая, лирическая, в разных инструментальных облачениях (голос без слов трактуется как один из инструментов, модные инструменты того времени — ионика, электрогитары, контрабас, легкие ударные, но в классической фактуре) как бы переносит от одного сюжета к другому. Лирически решенные босса-нова и шейк, модные тогда танцы, врываются в тихое, почти бездейственное повествование, слегка меняя ритм эпизодов. В фильме в его музыкальном решении нет видимой кульминации. Все как будто решено в темпе тихого барочного адажио, когда музыка приостанавливает течение времени, оно как будто замирает. Есть только тихая кульминация, суть, высказываемая незаметно. Сердце замирает, когда в четвертой, деревенской новелле, на лирической лейт-теме мы видим замедлен-

ное движение ног лошадей, несущих телегу и влюбленных в ней. Мы не видим в кадре ни акта любви, ни телеги. Лишь ноги лошадей, словно плывущих по воздуху. Но мы ощущаем – это тот самый момент, момент свершения любви. Земной и неземной, момент того соединения, слияния, о котором говорит в кадре Отец Александр Мень:

«Христианское учение о браке базируется на словах Христа, который говорит об этой великой тайне. Новый завет называет брак, любовь мужа и жены великой тайной. По-старославянски «Тайна сия велика есть». И говорит о том, что тайна эта заключается в единстве двух. Двое – одна плоть. Ветхий завет, Библия говорит нам: «Оставит человек отца своего и мать свою и прилепится к жене своей. Да будут два в плоть едины». На этом основан христианский брак. Это не просто сожительство двух людей, и не просто добрые отношения, или половые отношения. А это какое-то совершенно уникальное взаимопроникновение двух существ, когда, метафорически говоря, одного бьют – другому больно. Поэтому для церкви брак – великое таинство».

Эмоциональный взрыв наступает в коде уже после того, как сказано самое главное. Это не итог. Это дань времени, стилю, форме. Документальная съемка девушки, ждущей в кафе под дождем... «Поздно, мне любить тебя поздно...», – стихи Евгения Евтушенко, рваные современные ритмы, как будто джинн, вырвавшийся из бутылки. Быстрый финал после долгой медленной части, если говорить на языке классической музыкальной формы. Но он не завершает, а размыкает форму, он оставляет вопрос открытым, как будто появляется еще один сюжет в этой вечной череде сюжетов о любви, о неизбежности ожидания...

Фильм был запрещен, полной копии не сохранилось. Его не выпустили ни на фестивали, ни на экран. Авторы были вновь удивлены и обескуражены официальной реакцией. Ведь они всего лишь снимали картину о любви.

Если бы этот фильм вышел на экраны, то это была бы бомба. Это было новое слово в киноязыке. Кинематограф мог бы быть другим.

Савва Кулиш

Моя судьба как актрисы сложилась бы иначе, если бы этот фильм вышел на экраны.

Светлана Светличная, одна из героинь фильма «Любить».

Все фильмы Калика – о современниках, о людях их поколения, о самих себе. В отличие от многих картин, над которыми работает в эти годы Михаэл Таривердиев, картины Калика завершены внутри себя. Калик точно знает, о чем, как и во имя чего он снимает. Они классичны (и они стали мировой классикой) именно в силу своей внутренней завершенности. В них, помимо эксперимента с формой, приемами, есть тот поиск, идентификация самих себя с самими собой, поиск и нахождение себя. Наверное, поэтому Михаил Калик так близок Михаэлу Таривердиеву. Потому что он есть. И каждым своим действием он вновь и вновь доказывает, что он есть.

**Из разговора с Михаилом Каликом 2 января 1997 г.
в дни проведения фестиваля
«Михаил Калик-Михаэл Таривердиев – звездный дуэт»**

– Миша, как Вы познакомились?

– Нет другого человека в искусстве, который, наверное, знал бы Михаэла столько лет, сколько я его знаю. Познакомились мы в 56-м году. Мы были студентами. На наш курс, курс Сергея Юткевича, пришел красивый, похожий на героя итальянских фильмов, молодой человек, с такими большими удлинненными глазами, улыбчивый. Пришел и сказал: «Слушайте, ребята, мы же с вами все гении. Давайте делать гениальное кино. Я вам помогу. И он стал нам помогать. В учебных работах, еще в 56-м году. А в 57-м мы вышли на диплом. И он вышел на диплом, он был учеником Арама Хачатуряна. И мы делали с ним мой первый и его первый профессиональный фильм на профессиональной студии, по роману Фадеева «Разгром». Это был первый дипломный фильм, который вышел на широкий экран и наша первая совместная работа. Мы были очень молодыми и очень хотели показать все, что мы умеем. Конечно, фильм не был открытием, на-

шим языком. Но это был наш первый фильм, на котором мы немного накачали мускулы. А уже в следующем нашем совместном фильме – «Человек идет за солнцем» – это был этапный фильм – мы нашли свой язык. Микаэл стал после этого весьма известен. И Ваш покорный слуга тоже.

– Как вы работали, почему вы стали работать вместе? Ведь когда Вы снимали «Разгром», Вы могли обратиться и к другим композиторам, в том числе маститым. Все-таки экранизация такого романа, как «Разгром» ... Почему Таривердиев? Что вас объединило?

– Это сложилось естественно, само собой. Сначала – потому что мы были оба молодыми и у нас были общие представления о красоте. А после этой работы – я уже ни к кому и не хотел обращаться. Я видел и слышал музыку Микаэла, его стиль, близкий мне стиль его гармонии. И потом, мы много общались, разговаривали, из этих разговоров выяснилось, что у нас много общего, даже общие моменты в биографии. Например, во время войны я жил в Тбилиси, воспоминания детства – это помогло нам. Мы притирались друг к другу. А потом вдруг обнаружилось, что мы существуем на одной волне. Что у нас еще общего? Пожалуй, самое главное – это чувство свободы. Конечно, мы понимали, на какой земле мы стоим, что надо обманывать начальство, чтобы что-то делать. Тем не менее мы были внутренне свободны и никогда не задумывались, то есть задумывались, но тогда, когда уже что-то сделали. Вот тогда задумывались: пройдет или не пройдет, что нужно для этого делать, как говорить, как врать. Но когда делали (я это очень хорошо помню), мы были абсолютно свободны. И он, и я. По всей видимости, это главный принцип нашего сосуществования. Я теперь это задним числом понимаю. Ведь я и на свое творчество смотрю сейчас с высоты лет, и в его других картинах я вижу тот же принцип. Я нашел в нем свое *aller ego*. Мы понимали друг друга без слов.

И другое, конечно, было. Вот я прочел его воспоминания и удивился, как много общих впечатлений, похожих, редких, ярких у нас есть. Мы же все из детства. Он пишет о других своих впечатлениях, конечно. Ему и лет было меньше. Но вот я читаю главу о Тбилиси и узнаю все.

В те же годы, я был там мальчиком, так остро помню удивительную атмосферу этого южного города. Может быть, юг у меня где-то в крови.

Как мы работали? Сначала мы говорили, часто даже абстрактно, о жизненных впечатлениях, потом о том, что в целом в картине нужно. Он садился за рояль и просил, чтобы я ему что-то рассказывал. Или что-то непосредственно связанное с фильмом, или часто я говорил, казалось бы, не по существу, вспоминал, детство вспоминал, и это как-то его очень зажигало. То есть ассоциативно, не к эпизоду музыка, не к фильму, а именно музыка фильма, открывающая его глубинный смысл, сущностный, так сказать. И вдруг я замечал, что у него влажнеют глаза, нет, он не плачет, а появляется какой-то туманный взгляд, он странно смотрит по сторонам. Потом я уже знал, что он начинает слышать музыку. Это всегда для меня было чудо – я видел, как она рождалась. Я могу понять, как можно видеть, как можно фантазировать. А вот как он слышит музыку – этого я не понимаю. А он в этот момент слышал, срывался и вдруг начинал играть, играть, останавливался, спрашивал, мы опять говорили. Обычно так бывало. А иногда он не играл, мы просто говорили, я уходил. А на следующий день он вдруг мне приносил наброски.

Он часто отталкивался от того, что я рассказывал, какой должна быть музыка, что я хочу, но часто это переходило в противоположность. Он начинал работать, играть, и уже я начинал фантазировать, отталкиваясь от музыки. Мы работали с ним уже на самой ранней стадии, когда я только садился за сценарий. Мы оговаривали внутренний, глубинный, философский смысл фильма, тех эпизодов, где должна быть музыка, что она несет. Именно не иллюстрируя, а вскрывая сущностный, экзистенциальный смысл фильма. И это у него получалось бесподобно. Это и сейчас не часто встретишь, а тогда это было уникальным свойством. Во всех фильмах музыка становилась гигантским компонентом. Сочетание музыки и пластики кадра. Природа кино, как мне кажется, и то, что мне нравится, это, главным образом, пластический образ, музыкально-пластический образ. И тут мы нашли с ним общий язык. Ведь он же был еще и потрясающим фотографом. Это одна из незнакомых, но сильных сторон его

творчества. И поэтому он так хорошо понимал пластику кино. Кинофильм – это не сюжет, конечно, это образы, человеческие образы, но это еще нечто, что нельзя выразить словами. Вот этот воздух кино. Именно кино и музыка – две родственные сферы, хотя одно есть пластика, а другое – звук. Но это родственные сферы, ибо они передают некий смысл, некую экзистенцию времени и человека. И в этом мы с ним были едины.

С первого же фильма мы стали снимать целый ряд эпизодов под музыку для того, чтобы актеры могли войти в атмосферу. С первых же снятых кадров я начинал монтировать картину под музыку. Наше с Микаэлом общее ощущение картины я хотел передать актерам и всей группе.

А начиналось с обсуждения замысла, с какого-то поиска, нащупывания. Дома у него, еще в маленькой квартирке, мы что-то намечали, какие-то темы, шло такое свободное парение. Старались быстрее записать, выстраивали. Потом, когда я уже начинал снимать, то уже чувствовал, что здесь чего-то не хватает, музыка начинала мне диктовать. В очень большом количестве сцен я всегда слушал музыку. И музыка меня направляла. Бывало, что и я направлял Микаэла.

Он всегда участвовал во всем процессе до самой последней смены на студии. Вот на последней картине, после длительного перерыва, я сижу на монтаже, и монтажер говорит мне так тихо: «Микаэл пришел». «Так он всегда приходит» – отвечаю. Какой еще композитор проходит все эти этапы?! Сдал музыку – и исчез. А Микаэл всегда делал картину со мной. В экспедиции дописывал, переписывал. Я работал под него, а он работал под меня. Поэтому и происходил такой «музыкальный дуэт», как нас тут называли. Да, это был дуэт.

Конечно, мы измеряли фотопластину, делали чисто технические вещи. Мы только начали монтировать, у нас был смонтирован музыкальный эпизод, и в нем еще были белые проклейки. Потому что я знал, что здесь будет музыка и какая она будет. Еще не было всего материала, я имею в виду изобразительного, но я знал, что нужно будет еще доснимать для этого эпизода.

Я с ним был спокоен, потому что я знал, что он не только прекрасный композитор, но и технику хорошо знает. Он ведь специально по-

шел на курсы звукорежиссеров. Чтобы знать, что можно, а что нельзя. Я сталкивался, да и многие режиссеры знают: есть прекрасные композиторы, у которых в кино ничего не звучит, потому что они не знают специфики пленки, записи, всех этих вещей. Он это прекрасно знал. И работать с ним было одно удовольствие. Получилось, что я работал с одним композитором в Молдавии. Я приехал туда молодой, и мне его навязали. Я еще не мог диктовать, с кем мне работать. Это уже потом я мог. «Колыбельную» я делал без Микаэла. Также и в Израиле большой художественный фильм сделал, тоже с хорошим композитором. Но это было все другое.

– Ваши фильмы все такие разные. Как они создавались, как искались решения?

– Ну как? – смеется. Ведь у нас некоторые сцены на ходу придумывались. В связи с музыкой. Например (это было давно, фильм «Человек идет за солнцем» вышел в 62 году), был такой эпизод, который в Доме кино, на премьере, вызвал бурю аплодисментов – «Девочка с шариками». Солнечный эпизод. Сначала я рассказал сцену – я все записываю, но читать это невозможно. Я увидел эту сцену. Она и милая, и смешная, и философское начало в себе несет. Каждый видит в ней свое, каждый идет за своим. В мире. И вообще в жизни. Идет девочка. Молоденькая, красивая, с хорошими ножками. И несет шарики. За девочкой идет маленький мальчик, смотрит на шарики. За маленьким мальчиком идет большой мальчик. Он смотрит не на шарик, а на ножки девочки. А девочка идет за другим молодым человеком, с которым она потом уезжает на мотоцикле. И все они в хорошем настроении. Светит солнце. Это такой радостный гимн жизни, который родился буквально за столом, когда мы сидели с Микаэлом, и я ему рассказывал, что мне хочется сделать. И он начал наигрывать. А я начал фантазировать по кадрам. Вот такой милый эпизод. Я ему рассказывал, что это будет, как это будет. «Может, ты ритм дашь?» – попросил он. Я показал. И он начал играть. И так вдохновился! Так здорово сыграл, что потом не смог больше повторить – так был вдохновлен. Музыка-то он повторил, конечно. Но вот того звона – нет. И в картину мы поставили копию рабочей фонограммы. Конечно, почистили. Там-там, там-там, там-там....Парафарарафа

там-там, там-там, напевает. Потом под нее уже снимали. Эта музыка стала одним из лейтмотивов, она трансформировалась, видоизменялась. А дальше – больше. Мы стали развивать соответствие музыкальной гармонии и гармонии мысли. «До свидания, мальчишки!» – следующая наша картина. Я думаю, что это лучшая музыка Микаэла к фильмам. И лучшее из того, что я сделал.

Вообще, птица всегда поет одну песню. И художник тоже поет одну песню. Если Вы проследите за моими картинами, лобьими, в них одна и та же песня. Она просто поворачивается разными мелодиями, разными сторонами.

Еще нас сближает интонация ожидания. Откуда такое название его книги, ее лейтмотива? «Впереди, мне казалось, меня ждет только радость»... Это то, что нас с ним очень роднит. Ведь ожидание – оно и радостное, и щемящее. Вот тогда оно было щемящим, но светлым. Здесь же, в книге, он уже взрослый человек, даже стареющий, осмысляет эту жизнь. Та же мелодия, но здесь она – щемящая и печальная. Он пел одну песню. И я тоже.

Картины наши разные по жанру, непохожие, но если внимательно в них всмотреться, то эта интонация – интонация ожидания, она в них во всех есть. То ты смеешься, то потом вдруг становится грустно. В этом мы очень с ним близки.

Кино ведь это то, что невозможно пересказать словами. Если можно, то это не кино. Конечно, и такое кино может иметь место. Кино, конечно, это еще и очень много разных вещей, это и монтаж, который я, кстати, очень люблю. Но прежде всего – это тот воздух кинематографический, то, что невозможно выразить никакими другими средствами. Музыка – да, в этом смысле музыка очень близка кинематографу, потому что она тоже выражает то, что нельзя выразить словами. Вот, например, «До свидания, мальчишки!», что мне наиболее близко. Минут 15–20 идет изображение без единого слова. Музыка, шумы, или возглас «Ого-го-го!», один титр. И больше ничего. И все понятно. Это кино. Вот нас это объединяло. Микаэл поразительно чувствовал кино. В этом смысле он уникальный композитор. Никого рядом с ним в этом смысле поставить не могу. Я могу сравнить его только с самыми крупными композиторами мирового класса, таки-

ми как Нино Рота, Мишель Легран. По ощущению кинематографа. То есть это прирожденный кинокомпозитор. Не иллюстрирующий, а вытаскивающий смысл фильма, его гармонию, его симфоническую структуру построения. Вот так мы работали.

Это божий дар, что мы работали с ним вместе. И божий дар, что удалось напоследок, через такой перерыв, на кончике советской власти еще поработать. Сейчас – иди собирай деньги. Ни он, ни я к этому не приспособлены. А тогда – уже не было тоталитаризма, но еще было государственное обеспечение. Идеальный вариант! Уже не советская власть, но еще не власть денег. Вернее, уже не власть идеологии, но еще не власть денег. Небольшой период. Его мало кто использовал.

В 60-е годы вот этот небольшой промежуток наше поколение здорово использовало. Целый прорыв был. Потом задушили. Но за несколько лет появилось много рядовых картин.

Только в атмосфере упоительной внутренней свободы мог появиться фильм «Последний жулик». Михаил Калик был в компании его авторов художественным руководителем (вообще странная роль в кино), режиссеры – Ян Эбнер – приятель, товарищ. Сюжет – своего рода рефлексия на мотивы «приближающегося коммунизма», оживленный кинематографом анекдот, с той только разницей, что история рассказана изощренно, весело и лирически. Такая вот странная лирико-эксцентрическая комедия, полная любопытных приемов и совсем других рефлексий – уже не на то, что вовне, а на то, что внутри, на немое и на современное кино, игры пластических форм, сделанная с бездной фантазии и продолжающая поиск взаимосвязи изображения и музыки.

Последний жулик, последняя тюрьма, которая закрывается, и жулик оказывается на свободе. Он еще не знает, что деньги отменяют. Он узнает обо всем, что происходит, «на свободе», через милые подробности жизни, советской жизни, показанные наоборот (жулика встречают с распростертыми объятьями и предоставляют номер в гостинице, никто не боится оставлять вещи без присмотра, телефоны на улице работают бесплатно, все вокруг вежли-

вы, а по телевизору показывают передачу о бронтозаврах), и через узнаваемых, можно сказать, знаковых персонажей — директора тюрьмы, надсмотрщика, администратора гостиницы, продавца в магазине. С другой стороны — милая девушка Катя, грустный клоун, собирающий в сумку солнечный свет (Олег Попов, именно для него был поставлен и снят в картине этот номер-образ). Герой-жулик — блистательная роль Николая Губенко. Это не просто роль. Это партия в пластической драме, как будто заранее поставленной, это исполнение песен, это миманс, в какие-то моменты смешной, в какие-то — трогательный и грустный. Все сцены решены как номера, то есть закончены внутри себя, — блестящая работа с формой. Номер в тюрьме, с массовой охранников и жуликом (Губенко на проволоке), номер на улице, где поток прохожих решен как мимическая сцена, где каждое движение, даже собак на поводках, — часть пластической композиции, и так далее. Каждый поворот, жест — как поставленный мимический балет. Почти нет слов, авторы одними из первых обратились к поэтике немного кино, чаплиновскому движению в кадре. Обостренная пластика и титры, заменяющие реплики.

Три песни, стилистически решенные близко к тюремным, первая из которых — пролог, игра в кино внутри самого кино — заявление темы, Губенко-актер на съемочной площадке. Финальная — итог, средняя — заявление собственно содержания. Текст песен написан Владимиром Высоцким. Легкие лирические темы, преобразующиеся в танцевальные, эксцентрические звучания ударных. Поразительное сочетание атмосферы времени, в которое это кино снималось, и актуальности. Странно, что вообще эту картину «запустили». Правда, на Рижской киностудии, на которой иногда позволяли осуществлять такой вот «левак».

Из разговора с Михаилом Каликом

Я был художественный руководителем на этой картине. Здесь было несколько интересных вещей. Первая большая работа Николая Губенко, его первый большой фильм. Режиссером был мой замечательный друг Ян Эбнер.

Очень смелый фильм. Рождался он тоже обманным путем. Это эксцентрическая комедия. Но делалась она на полном серьезе. Вот жулик, который стал чуждым элементом. Такая хвала коммунизму. Но мы сняли полную противоположность.

Одно из прекрасных, незабываемых воспоминаний — работа с Микаэлом и Володей Высоцким. Они же написали так называемые музыкально-поэтические зонги брехтовского типа. Рождалось это так: мы сидели втроем у Микаэла, в его маленькой квартире, Микаэл — за роялем, Володя буквально импровизировал, у него была какая-то «рыба», по ней он импровизировал, а Микаэл тут же подбирал на рояле. Это был рабочий момент, который я никогда не забуду. Такое истинное творчество — веселое, пенистое, как шампанское. Как это было весело, остроумно, замечательно, смешно и в то же время передавало страшную суть через комическую форму.

Поразительно, но комедия не потеряла своей актуальности и сегодня. Если же вспомнить, как и когда она снималась, то сделанное воспринимается просто хулиганством. Зинаида Шатина, тогда работавшая в кинотеатре «Иллюзион», рассказывала, что было выпущено всего лишь 30 копий, которые были показаны где-то в провинции. А за объявление кинопоказа в «Иллюзионе» ее и ее коллег чуть было не уволили. Кино показывали тайно, ночью, был отдельный «секретный» показ специально для актеров «Таганки».

Это была вызывающая внутренняя свобода. А жулик, с его невозможностью принять предложенные другими обстоятельства, вписать в них себя и свою внутреннюю свободу, с его комическим раздвоением личности на «хорошую» и «плохую», этот странный герой, — они сами.

Вот текст одной из песен, написанный, как и два других, Владимиром Высоцким специально для фильма «Последний жулик».

*О вкусах не спорят —
Есть тысяча мнений.
Этот закон на себе испытал.
Ведь даже Эйнштейн,
Физический гений,
Весьма относительно все понимал.*

Оделся по моде,
Как требует век,
Вы скажете сами:
«Да это же просто другой человек!»
А я тот же самый.
Вот уж действительно
Все относительно,
Все, все. Все.

Набедренный пояс
Из шкуры пантеры.
О да, неприлично,
Согласен, ей-ей.
Но так одевались все
До нашей эры.
А до нашей эры им было видней.

Оделся по моде,
Как в каменный век.
Вы скажете сами:
«Да это же просто другой человек!»
А я – тот же самый.
Вот уж действительно
Все относительно.
Все, все. Все.

Оденусь, как рыцарь я
После турнира.
Знакомые вряд ли
Узнают меня.
И крикну, как Ричард,
Я в драме Шекспира:
«Коня мне!
Полцарства даю за коня!»
Но вот усмехнется
И скажет сквозь смех
Ценитель упрямый:
«Да это же просто другой человек!»

*А я – тот же самый.
Вот уж действительно
Все относительно.
Все, все. Все.*

*Вот трость, канотье.
Я из нэпа. Похоже?
Не надо оваций,
Зачем лишний шум?
Ах, в этом костюме узнали меня?
Тогда я надену последний костюм.
Долой канотье,
Вместо тросточки – стек,
И шепчутся дамы:
«Да это же просто другой человек!»
А я – тот же самый.
Будьте же бдительны.
Все относительно.
Все.*

Думая о них, об этом недолгом ренессансном периоде XX столетия, периоде шестидесятых, о тех, кто пришел в искусство, кто проявил и заявил себя тогда, об их настроениях, находках, удачах и даже неудачах, я понимаю, что главным для них была вовсе не политика, не борьба с режимом или другие политические цели или идеалы. Диссидентство никогда не было определяющим настроением в их среде, а когда появились диссиденты, то и для них политическая подоплека была отнюдь не главным. Главным был поиск себя, возможность работать, самовыразиться через профессию, жадность к общению, личная, прежде всего, внутренняя свобода. И еще – стиль жизни. Гораздо более свободный, раскованный, эпатажный, такой непохожий на стиль жизни их родителей. («Балик, – говорила Микаэлу Леоновичу его мама, – актрисам можно дарить цветы, но жениться?!»).

Направленность их жажды была именно такой. И они совпали со своим временем. Им дали такую возможность, несмотря ни на какие статьи в «Известиях» или даже в «Правде», несмотря на все условности и безусловности приятия или неприятия. Тогда они

выиграли еще и потому, что были вместе. Они еще не стали классиками, хотя многое, что было сделано в тот период, сегодня принято считать и, очевидно, стало классикой. Они были романтиками, они были свободными, они пересекались и скрещивались, они самовыражались. Но в лучших работах тех лет проскальзывает то, что говорит о полифонии их восприятия, о предошущении невозможности вот так жить всегда, о внутреннем одиночестве каждого. То, что можно назвать тоской по идеальному. Щемящая нота ностальгии. Не случайно самую ностальгическую картину тех лет — «До свидания, мальчики!» — Микаэл Таривердиев называет самой поколенческой.

Эту щемящую ноту, эту внутреннюю грусть ярче, определеннее, концентрированное сумел выразить он сам в своей музыке. Это было его интонацией, найденной, почувствованной однажды и не терявшейся никогда. Именно поэтому он был так особенно понят и востребован в шестидесятые. Это был тот короткий период, когда он совпал по своему внутреннему настроению, внутренней интонации со своими современниками и стал человеком своего времени. Время, когда он был понят и услышан — отнюдь не время пика его популярности. Это именно шестидесятые.

Сергей Соловьев

В шестидесятые годы Микаэл написал свои первоначальные славные произведения, в том числе и сочинения, которые определили эти годы. Я бы сказал, это музыка, определившая музыку тех лет. Это музыка музыки, которую он безукоризненно слышал. Она действительно производила то самое впечатление легкости, невесомости, то впечатление, которое осталось в памяти от тех самых лет. Это назвали оттепелью. Я думаю, что это неправильно. Может быть, с политической точки зрения это правильно. Но оттепель — это что-то слякотное, это какая-то грязюка, большое количество рывков и ухабов. Но на самом деле у меня от этих лет осталось ощущение первых дней мая, когда летает в воздухе тополиный пух, когда что-то растет на деревьях, что листвою-то назвать нельзя, это какая-то дымка, зеленая невесомость в невесомых облачках. Это ощущение раннего мая в Москве. Такое ощущение от шестидесятых годов сильно, ярко и ясно выражено в его музыке. Эту музыку любили, она беспрерывно

звучала, вертелась на проигрывателях, которые обожали тогда выставлять на подоконники, устраивая соревнования. Микаэл это соревнование часто выигрывал. Огромное количество музыки Таривердиева звучало с таких вот проигрывателей.

Это сейчас прибегают к слову «плейбой». Но это особый, специальный разлив плейбоя. Микаэл был специфический, специальный плейбой, разлива шестидесятых. Если можно представить себе романтического плейбоя, такое вот взаимоисключающее сочетание, в котором есть дикая доверчивость, наивность, беззащитность и абсолютно романтическая настроенность души, вот эта дичь – плейбой-Дон Кихот – вот это несуразное сочетание и воплощал в себе Микаэл.

С одной стороны, он был очень красив, импозантен, любил хорошо одеваться, хорошо выглядит, красиво говорить, производить впечатление; с другой стороны, за всем этим стояла доверчивая, беззащитная и жутко увлекающаяся натура. Ему всегда было мало быть композитором. Его распирало что-то еще. Случайно мы заговорили с ним о фотографии. Выяснилось, что у него огромная собственная фототека, что он замечательно, превосходно понимает процесс обработки, печати различных типов пленки, он превосходный фотограф, профессиональный фотохудожник. Портрет, который висел в Доме кино над его гробом, был его автопортретом.

Микаэл Леонович – человек, который не пошло, а очень естественно, органично воспринимал такое понятие, как мода. И ему, пришедшему в профессиональную жизнь во второй половине пятидесятых, вероятнее всего, была удушающая и скучная атмосфера профессиональных композиторских дрызг. Атмосфера прослушивания симфоний, унылое качание головами, постановки в ряд, когда эти симфонии год за годом до начала XXI века ждут своего исполнения.

То есть атмосфера ему была скучна своей немодностью. А он был человеком очень модным. А я думаю, что одна из определяющих мод XX столетия – это мода на кино. Пришел он в кино, потому что сам стиль жизни здесь был значительно моднее, живее и элегантнее, чем чуждый ему сутяжнический стиль жизни Союза композиторов. Но мода модой, а потом, когда вступаешь в это модное дело, в нем обнаруживается его не модная, а живая его часть, профессиональная часть, глубокая часть.

Главный тон, главный звук этой музыки – ностальгия о чем-то. Даже тогда, когда эта музыка рождалась, я хорошо помню эти годы, она была странно несовременна.

Микаэл считался самым современным композитором, который свой современный имидж, как принято теперь говорить, строил на том, что его напевы, его мелодии были уже тогда ностальгией по чему-то. Ностальгией по чему-то идеальному.

Условность, собственно музыкальная драматургия занимали Микаэла Таривердиева, как и желание сделать фильм-оперу. Несколько раз он пытался вырваться из привычных, традиционных фильмов с песнями, создать совершенно другой формат музыкальной картины, где музыка развивалась бы по законам симфонического жанра, и все-таки это было бы естественным кинематографическим пространством. В фильме «Человек идет за солнцем» он создает музыкально-симфоническую поэму, в «Спасите утопающего» – привносит элементы комической оперы. Этот опыт он продолжает в «Короле-Олене». В фильме «Прощай» весь смысл картины, ее поэтика перемещаются в новаторские монологи-речитативы, исполненные им самим. Кинематограф, в котором он работал, часто идет за ним, за его талантом, его яркой интонацией, его острым ощущением формы, его желанием расширить рамки собственно кинематографа, которое совпадало с жаждой эксперимента в тогдашней кинематографической среде. Самостоятельная жизнь музыки, писавшейся для кино, музыкальный стиль, рождавшийся в его недрах, – есть еще одно свидетельство присутствия собственного творческого «Я», прорывающегося, преодолевающего работу в условиях заказа и необходимости сосуществования с другими творческими личностями.

Именно в этих условиях, при которых, казалось бы, он должен «подаживаться» к чему-то, к кому-то, стусеваться, слиться с кем-то и с чем-то, он обнажает себя с поразительной откровенностью. Расширяя пределы этой откровенности, он заявляет себя, невероятно внятно вербализует природу своей личности, параметры ее существования. Сила выражения его индивидуальной интонации

такова, что в ряде случаев он подминает кинематограф, театр под себя. Это становится прежде всего его кинематографом, его театром, но главное – выражением его собственной жизни. Это его автобиография. Тем более удивительно, что создавалось это в значительной степени в условиях чужих замыслов.

Фильм «Прощай!», об истории создания которого Микаэл Таривердиев написал в своей книге с присущим ему чувством юмора и самоиронии, пожалуй, самый наглядный пример. То, что Григорий Поженян, личность легендарная, замечательный поэт, решил снять фильм по своему сценарию в качестве режиссера, – тоже знак времени и значительной степени свободы. Конечно, герою войны, известному и признанному поэту, не могли отказать в возможности такого эксперимента. К тому же сюжет программировал «патриотическое кино». Военная тематика, море, офицеры, их жизнь, да еще и режиссер – герой войны. И все же сам посыл, сама идея – результат той атмосферы, того стиля общения и среды, в которой авторы жили. Благодаря своей неординарности, внутренней свободе, темпераменту, Григорий Поженян, фронтовик, старший по возрасту и тогдашнему «официальному ранжиру», был «своим в доску» для тех, кто делал новое искусство. И он тоже делал это искусство своими стихами.

Конечно, поэт делать кино без стихов не мог. Так его поэзия, шесть его монологов, стали частью несущей конструкции будущей картины. Писать музыку Поженян пригласил Таривердиева, уже тогда своего приятеля. Вряд ли их отношения можно назвать дружбой. Но во время совместной работы, начавшейся еще до съемок, они стали товарищами. Это слово наиболее точно отражает стиль их отношений, впрочем, как и стиль отношений всех со всеми, кто вместе тогда работал, общался, дружил. Это чувство товарищества отличало их поколение, кто-то сохранил его и по сей день.

Стихи они отбирали еще до начала съемок. Часть музыки дописывалась уже на съемках в Ялте. Именно тогда Микаэл Таривердиев произвел неизгладимое впечатление своим требованием предоставить ему номер с роялем. Не на Григория Поженяна, считавшего немногих, в том числе себя и Микаэла Таривердиева, гениями

(а Юпитеру, как известно, позволено), а на тех, кто оказался причастным к этим съемкам. И еще, он понимал, что такого рода картина, с таким музыкальным решением действительно требовала «рабочего места».

Гриша оказался невыносимым диктатором. Актеры отказывались с ним работать и уезжали. Он же по ходу съемок убивал своих героев. Режиссер Поженян был главным. И он приказывал сценаристу Поженяну внести поправки в сценарий. Ничто не могло остановить безумную жажду выразить свое, осуществить какой-то свой безумный внутренний план, и он, как одержимый, двигался к поставленной цели. И еще он был страстно увлечен музыкой, монологами, которые Микаэл Таривердиев написал на его стихи.

Они и впрямь были чем-то совершенно новым. Это была такая степень соответствия музыки и поэзии, своеобразной поэзии Поженяна, абсолютно современной, острой и напряженной. Это было почти проговаривание стихов, но с поразительно точно уловленной внутренней интонацией. Исполнить это никто не мог. Потому что прежде не существовало такой исполнительской манеры – и быть не было, потому что не было такой музыки.

Мне рассказывали, что на премьере в Доме кино кто-то иронично попросил убрать изображение и оставить только звук. Картина успеха не имела. Музыка и поэзия, а именно монологи в исполнении Микаэла Таривердиева, имели грандиозный успех. Монологи стали расходиться на «костях» (на рентгеновских снимках, был тогда такой способ «пиратского», подпольного тиражирования), потом миллионными тиражами музыка была издана фирмой «Мелодия».

В контексте того времени, контексте шедевров, которые один за другим выходили в свет, завершеного самого в себе кинематографа Тарковского, Параджанова, Калика, Рязанова (ряд имен можно продолжать) фильм Поженяна был неудачей. Не был оценен даже эксперимент, который был в нем поставлен. Когда картину смотришь сегодня, она поражает присутствием чего-то мощного, несомненной поэтикой эпизодов, композиционной, графической завершенностью отдельных кадров, абстрактно снятых,

но поразительных картин моря. И, конечно же, новаторством самого приема «исповеди в монологах», мало связанных с ходом сюжета, но связанных с мироощущением героев и прежде всего авторов. В фильме «Прощай», в рамках чужого замысла, но все-таки собственного выбора поэзии, окончательно сформировалось то, что Михаил Таривердиев назвал «третьим направлением». Эпатаж был чужд ему в принципе. Он любил строгие костюмы и галстуки, он уступал место женщинам и вообще не мог сидеть, если женщина стоит. Он — человек хороших, традиционных манер, спокойного общения. Он никогда не стремился к вызову. И все-таки вокальный цикл на стихи Поженяна, эти шесть монологов, стали вызовом. Кого-то они покоряли с ходу. Кого-то эпатировали. «Я такое дерево. Я такое дерево. Я другое дерево» — это была крайняя степень откровенности, это было безоглядное утверждение собственного «Я».

Сергей Соловьев

Однажды он пришел к нам в Институт кинематографии в связи с премьерой фильма Гриши Поженяна, к которому он написал музыку. С трудом во ВГИКе был найден какой-то более-менее не разбитый роля, его выкатили на сцену. Вышел импозантный человек, сел за этот роля и каким-то особо «гунявым» голосом, отличающимся от всех других голосов, исполнил зонги из фильма, среди которых был и «Я такое дерево, я другое дерево». Мы слушали это все с удивлением. А мой друг, Володя Акимов, довольно мрачно сказал: «Я такая берия». Шутка была беззлобная, но дурацкая. Потому что никакая он, конечно, не берия. А как в жизни выяснилось, он был искренен и очень прав. Он такое дерево.

Он был очень естественный. И как естественно и просто растут деревья, он рос все эти годы в нашей культуре. Еще он был птицей на этом дереве. Он шел с той же естественностью и простотой, как и рос. И создавал отдельную, отличную от всего остального музыку. Он иногда бывал уставшей, такой нахохлившейся птицей. Знаете, когда ветер дует, задувает в перья и на шею у нее поднимается такой воротник. Вот время от времени он был такой нахохлившейся пти-

цей. Мы тогда понимали, что он как бы болел. Но потом он отталкивался от земли, взлетал, летел, и всем казалось, что это будет вечно. Но вдруг оказалось, что это не так. И это дерево, и эта птица, и эти песни этой птицы, увы, уже только в нашей памяти.

На съемках фильма «Прощай» в Ялте Микаэл Таривердиев встретил Людмилу Максакову. Все было романтично и полно надежд. Все сходится, все осуществляется, все получается. Ощущение иллюзорности, сиюминутности, что все временно, «на период съемок» в этом параллельном мире под названием «кино», еще не пришло.

Усталость от этого параллельного мира появляется позже.

Фильм «Король-Олень» вышел на экраны в 1968 году. В нем сконцентрировались все светлые ощущения, столь характерные для этого времени. Но в отличие от кинематографа Калика, других эстетик других авторов, «Король-Олень» стал игрой в классику, использованием классики, той неоклассикой, новоклассикой шестидесятых, тем корнем, из которого родились многие явления в искусстве семидесятых. Этот фильм обобщал еще и способы самовысказывания через классические сюжеты, с их переносом, аллюзиями и параллелями старых, знакомых образов, форм, с современными героями и явлениями, решенных через классическую стилистику. В сущности «Король-Олень» обозначил границу между эстетикой шестидесятых и эстетикой, настроением семидесятых. Выражение настроений в формате «классики» весьма показательно. Это попытка уже в законченной, метафорической форме передать то, чем жило это поколение на протяжении десятилетия. Это завершение периода, своего рода подведение итогов. Скорее всего, неосознанное придание завершенности поискам предыдущих лет.

Сценарий, точнее, пьесу по сказке Карло Гоцци, написал Вадим Коростылев, скромный, неамбициозный и тихий, ироничный романтик, чьи способности и взгляд на вещи как нельзя лучше подходил для поставленной задачи. Он всегда был чуть-чуть в стороне, он всегда был чуть более отстранен от сиюминутных и прямоли-

нейных выражений. Он всегда был немного сказочником. Отстраненное участие, на расстоянии, отдаленные, закомуфлированные реакции свойственны его стилю. И в то же время Коростылев всегда и во всем создавал параллели с тем, что и как чувствуют, могут чувствовать, о чем думают здесь и сейчас. Тонкое, ненавязчивое представление современности.

Для команды, воплотившей этот сюжет, задача была не нова. Режиссер Павел Арсенов и композитор Микаэл Таривердиев давно мечтали и даже пытались воплотить на экране не просто музыкальный сюжет, но тот, который бы дал возможность создать кино оперу, использовать сложившиеся в музыке формы и формулы, привить их кинематографу. Позже фильм «Король-Олень» часто причисляли к мюзиклу, даже называя его первым советским мюзиклом на экране. Но это не так. Классический способ мыслить, генетическая связь Микаэла Таривердиева с музыкальными жанрами эпохи барокко вновь и вновь подталкивали его к их воссозданию в новых условиях, в тех формах искусства XX века. Мюзикл, с его эстрадными канонами, с его трафаретами и приниженностью чисто музыкальных претензий, был ему неинтересен. К тому же и невозможен — из-за специфики, которая необходима для создания и постановки мюзикла. Опера, и только опера, — вот что преследовало Микаэла Таривердиева в интерпретации сюжета Гоцци. Кроме того, способы создания мюзикла упростили бы этот очаровательный, элегантный и изящный сюжет. Элементы оперы, которые композитор использует (речитативы сессо, дуэты, развернутые сцены), самым естественным образом соединяются с кинематографическим решением сюжета, а в чем-то диктуют изысканную условность этой классической и в то же время авангардной кино оперы.

Из воспоминаний Игоря Клебанова

Ялта, киностудия, снимаем «Король-Олень». В то время я работал вторым оператором на этой картине. Здесь, на съемочной площадке, и произошла моя непосредственная встреча с Микаэлом Таривердиевым. Съемки шли на горе Барсан. Микаэл Леонович попросил, чтобы ему при-

везли музыкальный инструмент на съемочную площадку. Чтобы съемка шла под музыку, чтобы был задан определенный ритм сцены, ритм движения камеры.

Привезли пианино. Он сел за инструмент и о чем-то попросил администрацию группы. «Попытаемся», – сказали они. Прошло какое-то время, шел репетиционный процесс. Появляется администратор с коробочкой. А в коробочке – кнопки. Микаэл Леонович, подняв крышку пианино, начал что-то там колдовать, вбивая кнопки в молоточки пианино. Ему нужен был звук клавишина. А звук клавишина извлекается щипком. Вот ему и привезли кнопки с пластмассовыми наконечниками. «Я готов», – сказал он, сел за инструмент, и звуки клавишина стали разноситься над Ялтой, над Южным берегом Крыма...

В «Короле-Олене» удачно соединилось многое. Устремления композитора и режиссера, художника и исполнителей. Съемки, репетиции проходили на какой-то просто экзотической ноте. Все были счастливы, увлечены друг другом, музыкой, репетициями, актерскими, режиссерскими задачами. Блистательный ансамбль актеров, многие из которых связаны работой и дружбой в театре «Современник». Даже те, кто непосредственно не был с ним связан. Но «Современник» диктовал, проецировал через это кино свою атмосферу. Олег Ефремов в роли Сказочника, главного управляющего событиями. Олег Табаков – его слуга, любитель побалагурить и выпить. Оппозиционный Сергей Юрский – Тарталья – главный негодяй истории. Все они пели. На первый взгляд они пели песни. Но в общем-то это были вокальные высказывания в духе классического зингшпиля, самой демократичной формы оперы, в которой возможно все. Свет, упоение, игра, как брызги шампанского, как легкое опьянение, которое так приятно! Но проходит быстро.

Так и случилось. Красивая история, с фантастическими костюмами Натальи Шнайдер, поражающими изыском и выдумкой, вся стилизация и игра в условность в массовых сценах, с выходами невест, их ансамблями, самозабвенная увлеченность друг другом и такой необычной игрой, оборвалась на самом финале. Главную жен-

скую роль, Анджелы, исполняла Валентина Малявина, в то время жена Павла Арсенова. После ссоры с мужем она уехала со съемок. Финал, логический финал и развязка истории, как положено в опере, не были записаны и не были сняты. Без Малявиной это было невозможно. Финал пришлось заменить песней-послесловием Сказочника. Впрочем, по-настоящему заменить предполагаемый финал она не могла. Форма, как и картина, осталась незавершенной. Это был всего лишь выход из положения.

Все участвовавшие в картине пели сами. (Ефремов, Юрский, Табаков, Яковлев, Соловей и т. д.). Единственный персонаж был озвучен другим голосом. Вокальную партию Анджелы, которую играла Валентина Малявина, исполнила девятнадцатилетняя, никому не известная певица Алла Пугачева.

Алла Пугачева (из интервью радиостанции «Свобода»)

Он вообще вывел меня на сцену. Девчонкой я спала на диванчике под репродуктором.

Каждое воскресенье я слушала передачу «С добрым утром». И вот однажды я услышала песню Таривердиева «Я такое дерево». Мне было лет пятнадцать тогда. Я просто заболела этой песней, довольно странной и в то же время мелодичной. Он был одним из моих прауродителей, из тех, кто заставил меня подумать о том, что я что-то могу воспроизвести, а не только саккомпанировать. Так что мне захотелось самой изобразить что-то голосом.

И потом тоже. Это веха в моем творчестве. Вокруг него столько певцов было интересных. А доверить партию главной героини в «Короле-Олене» – почему-то он именно мне доверил...

Он называл меня ребенком, как правило. Я была такой худенькой тростиночкой и достаточно чистым существом. Он говорил, что я ребенок из благородных меццан. Ему это очень нравилось и совпадало с его понятиями о чистоте. И его чистые роли в кино нужно было озвучивать. Я озвучивала «Короля-Оленя» и «Иронию судьбы...». И в том, и в другом случае героинями были чистые, любящие, ранимые, беззащитные, как дети внутри себя. И он почувствовал это во мне. Хотя и разница в возрасте была.

Веселая, упоительная, неординарная история закончилась грустно и неожиданно. Потом, в семидесятые, эти эксперименты в музыкальном кино, заявленные в «Короле-Олене», продолжил и развил Марк Захаров. Эстетика его работ последующего периода («Обыкновенное чудо», «Граф Калиостро») произросла из находок «Короля-Оленя». Но Захаров повернул направление своих поисков, используя найденное, в другую сторону — сторону драматургии, в которой не музыка направляла ход действия и стиль. Музыка была лишь вставными номерами, интересными, выразительными. Но это уже другое кино.

ТРЕТЬЕ НАПРАВЛЕНИЕ. АВТОПОРТРЕТ

Человек стоит один на один с миром, не имея вне себя никаких внешних опор. Только внутри себя. И жизнь человеческая такого рода людей, которых мы называем героями, есть яростное воссоединение с самим собой.

Мераб Мамардашвили

Кино рождает еще одну параллель. Музыкальная поэзия, которая так волновала Микаэла Таривердиева, которая была центром его поисков себя, своей интонации, сложилась в вокальных циклах как некая завершенность. Внутренняя, формальная. Вокальные циклы, написанные для поставленных голосов, (условно назовем их академическими) классичны по своей сути и по завершенности каждого внутри себя. Каждый есть рождение образа, который завершается в нотах, в прописанном тексте.

Эксперименты и жизнь в кинематографе подталкивают Микаэла Таривердиева к следующему шагу. Отчасти интуитивно, отчасти осознанно, он делает шаг навстречу более широкой аудитории. Потому что чувствует и понимает: эстетика вокальных циклов, логика его внутреннего поиска в них несовместима с широким экраном кинематографа. Но только ли в самом кинематографе дело? И в нем тоже. Но еще есть надежда на понимание, на возможность диалога о том же с теми, кто пришел в кинозал. Страстное желание высказаться, выразить себя так, чтобы тебя поняли. Это — самый верхний причинный слой эксперимента, который он предпринял

в фильме «Человек идет за солнцем», написав для одной из самых импрессионистических сцен кинематографа того периода — сцены ночного города — песню, балладу «У тебя такие глаза», выбрав для нее авангардную поэзию Семена Кирсанова. Позже он говорил, что не увлекался джазом. Но здесь — с первых же тактов фортепианного вступления, решенного на свободном, покачивающемся ритме свинга, — он опровергает самого себя. Непривычные стихи, ломающаяся ритмика, интимность интонации, острые гармонии сочетаются с новой простотой изложения, которое при этом трудно определить — невозможно назвать это песней, но это и не романс в привычном понимании. Он использует эстрадный голос (Майя Кристалинская), поставленный, но владеющий джазовой манерой, приемы камерного пения, но без форсирования, естественное произнесение текста, как музыкального, так и поэтического. В этой песне-романсе заложено начало той эстетики, которую он продолжает в других работах шестидесятых и начала семидесятых годов и определяет как «третье направление».

Позже он сформулировал его принципы так: высокая поэзия, внятность музыкального высказывания, естественность вокала, что подразумевает прежде всего не оперность, а микрофонное пение, а микрофон — лишь как способ усилить естественный звук в большом помещении. Он искал новую простоту, доступность, но без снисхождения. Просто как человек воспитанный, аристократичный, он не считал возможным говорить непонятно в присутствии тех, кто может тебя не понять. Поэтому он отказывается от многих приемов, современных техник, которые он широко использует в вокальных академических циклах. Это сознательное ограничение себя, выразительных средств, это опора на классические звучания (классические в широком смысле, но о языке, его особенностях — позже), как на универсальный язык для понимания.

В ряде картин он прибегал к эстетике собственно песни (к/ф «Любить», «Последний жулик»), правда, никогда больше не используя простые, «песенные» тексты, обращаясь действительно к высоким образцам поэзии и в этой простой форме создавая образ. Обладая острым чувством слова, считывая внутреннюю интонацию, поэзию стиха не просто как зарифмованной речи, а того

особого поэтического ощущения мира, скрытого, невысказанного текста, он каждый раз находит то музыкальное прочтение, то решение, которое становится единственно возможным и абсолютно естественным для используемого им слова.

Исходя из внутренней интонации, буквально расшифровывая текст, он создает вокальные циклы, которые переворачивают представления о возможностях сочетания слова и музыки, возможностях музыкальной трактовки слова.

Новая, современная поэзия — одно из условий и причин появления «третьего направления». Поэзия Вознесенского, Ашкенази, Поженяна, Светлова, Хемингуэя требует иной музыкальной интонации. Оперные котурны (не жанр оперы, как таковой) вообще чужды Микаэлу Таривердиеву. А в сочетании с такой поэзией стилистика академического ее произнесения была бы фальшивой. Исходя из характера поэзии, ее точного ощущения, он ищет иные способы ее прочтения. Собственно его «третье направление» можно назвать музыкальной поэзией в той же степени, в которой ею являются и предшествовавшие вокальные циклы.

Поэзия, которая породила «третье направление», — поэзия другого выбора, другого соотношения двух текстов, которые всегда присутствуют в произведениях искусства, если это произведения искусства. Есть текст, выраженный и облеченный в слово, звуки, краски и т. д. И есть текст внутри текста, текст за или между этими словами, звуками, красками, то, что мы часто называем подтекстом. Но именно он и становится тем невыраженным, но существующим, присутствующим внутренним содержанием, тем внутренним ощущением произведения искусства, тем порождающим в нас впечатление смыслом. Это как душа в теле — мы ее не видим, но мы знаем, чувствуем ее существование.

Соотношение этих текстов может быть различным, в том числе по степени их «разведенности» друг с другом. Пример большого пространства между ними — японская поэзия. Здесь меньше всего внешних событий. Или поэзия вокальных циклов на стихи Семена Кирсанова или Евгения Винокурова («Приходи ко мне во сне», «Я ловил ощущение» и т. д.), в которых ощущение одиночества, времени, внутренней драмы отражено не напрямую, а рождается опо-

средованно, через знаки, образы,. Если их воспринимать буквально, то кажется, что они говорят о другом. Буквальность здесь сведена практически на нет. Два текста существуют в параллели, разнесенные в пространстве.

Поэзия Хемингуэя, Ашкенази, Вознесенского, Поженяна («Не отнимайте у женщин сигареты», «Свисаю с вагонной площадки, прощайте», «Очень мало для счастья мне нужно» и т. д.) гораздо более событийна, в ней смысл внутреннего текста выражен нередко буквально. Она менее абстрактна. В ней есть прямота и даже в чем-то прямолинейность заявления. Эта прямота (при сложности организации структуры стиха, его ритмики) потребовала и более прямолинейного музыкального решения. Другое решение было бы фальшивым и разрушило бы тот внутренний смысл, который несомненно есть в этой поэзии. Просто способ сосуществования двух текстов — вербального и внутреннего — здесь другой, пространство между ними как будто спрессовано, сжато, они цепляются друг за друга, возникает наэлектризованность и ощущение развивающегося сюжета.

В этих циклах, в своих экспериментах с поэзией Микаэл Таривердиев делает то, за что расплачивается потом всю свою жизнь. То, что не могла ему простить академическая среда. Он бросает вызов. Он начинает петь сам.

Этому есть несколько объяснений. Он не мог найти мужского голоса, потому что ему нужна была манера, которой прежде не было. Или была когда-то, но была забыта, скрыта жоздними наслоениями, как старая фреска, скрытая новыми сюжетами, техниками, новыми воплощениями. Ему нужно было вернуться к первоисточнику — естественному произнесению музыкального слова. Поэтому он стал произносить это слово так, как он его чувствовал. И он создал, наряду с новым музыкальным направлением, стилем, новую манеру исполнения. Параллели существовали на Западе — манера французского шансона, наша авторская песня — он обобщает их, обогащая эти источники нюансами, порожденными сложными аллитерациями современной поэзии, классичностью музыкальной фактуры, прописанностью музыкального текста.

Фактически он создал новую манеру петь. Он сделал это в рамках того самого «третьего направления». Так, как он это делал, ни-

кто повторить не смог. И в этом есть тоже некая объективность, некая закономерность, исходящая из стилистики этих вокальных циклов. Их завершенность проявлялась только тогда, когда он пел сам, когда сам их произносил. Чужая исполнительская манера нарушала гармонию, не давала завершенности. Это как бы не совсем завершенные тексты, когда они существуют лишь на бумаге, в виде нотных знаков. Манера исполнения их замыкает, завершает их разомкнутость. Здесь возникает иная, нежели в вокальных циклах для поставленных голосов, завершенность.

В этот период окончательной самоидентификации, именно в это время, завершается его формирование как личности (в музыке это произошло раньше, я уже писала, когда появился феномен Микаэла Таривердиева). Перемены, которые он внес в свой музыкальный язык, согласуются с его человеческой природой. Благодаря яркости этой природы, вокальные циклы обладают такой силой эмоционального воздействия.

Использование своего голоса — это тоже прием, признак крайней степени в заявлении себя. Наверное, голос, как ничто другое свидетельствует об индивидуальности и ее природе. Голос несет в себе всю полноту личности, с ее характером и даже внешностью. Голос (и то, как он используется, конечно же) — одно из самых интимных проявлений личности. Голос — это излучение личности.

Микаэл Таривердиев вступил в период своего внутреннего, крайнего романтизма, распахнутости своего внутреннего мира. И его незащищенности.

У Дмитрия Лихачева в «Поэтике древнерусской литературы» есть характеристика сменяющихся стилей в искусстве. Есть классические стили, есть романтические. Один сменяет другой. Признак классического стиля — завершенность. Признак романтического — разомкнутость. В их смене — динамика, способ продвижения от одного к другому. Возникновение у Микаэла Таривердиева вот такой романтической разомкнутости внутри своего стиля — определенно присутствует логика дальнейшего продвижения, развития самого себя. Это как знак вопроса, как вопрос, на который ищется ответ.

Собранные вместе, в простой хронологической последовательности, эти циклы становятся еще одним кругом его музыкальной био-

графии, его самым откровенным заявлением себя как человека. Это своего рода музыкальный автопортрет, полная откровенная идентификация себя, своей жизни, своего «Я». Герой этих циклов – «Я». Обнаженная, обжигающая, вызывающая откровенность. Может быть, еще и потому эти циклы невозможно представить себе без его голоса.

О романтизме Микаэла Таривердиева можно говорить применительно к любому периоду его творчества, любому произведению. «Последний романтик» – так называлась одна из статей, появившаяся после его ухода. Романтизм, с присущим ему героем, лирической интонацией, устремленностью к идеалу, идеализмом, конфликтом с внешним миром, самоуглубленностью – все это в природе личности Таривердиева. Но именно в этот период «третьего направления», в период писания «автопортрета», эти качества прорисовываются с пронзительной остротой. Непосредственные переживания отпечатываются в музыке контурами его жизни, его человеческой сущности.

О «третьем направлении» трудно говорить в отрыве от кинематографа, в отрыве от атмосферы времени, в которое оно «прорезалось». Именно кинематограф потребовал этой доступной интонации. Впрочем, дело не только в доступности интонации. Но и в соответствии интонации поэзии, образу, который возникает вследствие музыкального воплощения, музыкальной «разгадки» стихотворения.

Он по-прежнему мыслит циклами, выстраивает музыкальный сюжет, используя несколько стихотворений, организуя из них музыкальное повествование. Ему нужна сюжетная драматургия. Выйдя из кинематографа, эти вокальные циклы начинают жить своей концертной жизнью. Потом автор прибегает к этой стилистике, стилистике «третьего направления», уже в собственно вокальных циклах, никак не связанных с тем или иным фильмом или театральной постановкой. Но начало, первоначальный импульс исходит именно оттуда.

Вокальные циклы, обозначаемые сегодня как «третье направление», просты лишь на первый взгляд. Они просты ясностью высказанного, они аскетичны по музыкальной структуре. Они немногословны

по количеству нотных знаков. Но они отнюдь не просты, стоит лишь заглянуть в ноты. Это довольно тонкий замес очень разных сущностей. Сложно организованная поэзия влечет за собой метрическую свободу и нарушение симметричности построения фраз — собственно, это та же самая переменная метрика, игра акцентами, нарушающая привычную метрическую разметку музыкального текста. При кажущейся простоте гармонии она изысканна и рафинированна и в то же время рельефно подчеркивает смены настроений, чувств, рождающихся внутри стиха. Фактура где-то намеренно лапидарна, гомофонна, где-то ломается вплетением контрапункта, в каких-то пьесах — облегченно линейна. И во всех циклах вновь проявляется то, что свойственно музыке Микаэла Таривердиева, — пристрастность к приемам и звучаниям барокко. Это возникающие по ходу мелизмы и украшения барочного типа, это складывание мелодии по барочному принципу. Если вдруг возникает мелодика инструментального типа, это та же свобода в применении метра, которая свойственна барочной музыке. И это, наконец, импровизационность, которая особенно заметна при сравнении с существующих авторских фонограмм с зафиксированным текстом.

Я не случайно избегаю определения жанра этих вокальных опусов. Это требует отдельной ремарки и специальных договоренностей на этот счет. Это безусловно не песни в том смысле, который вкладывают сегодня в это слово. Каждый раз — это нечто другое и индивидуальное. Жанр зависит от характера поэзии. Но всякий раз это монологи, и только монологи. Они произносятся от первого лица. Они не просто камерны — они интимны по состоянию, по способу обращения. Это глубоко интимный мир автора. И в этом своем интимном переживании автор — он же герой — глубоко одинок. Собственно, это герой наедине со своим одиночеством. Этот мир временами взрывается бурной эмоцией, но это мир, где есть тишина, паузы, эхо, какая-то космическая пустота вокруг.

Как будто он остался один на один с этим миром. Собственно, только так, наверное, и можно самоопределиться, понять, кто ты и зачем ты в этот мир пришел.

Он выясняет это так, как будто бы ни до него, ни после него не было и не будет ни композиторов, ни музыки, ни этих вопросов.

Вернее, не то, что бы до него ничего не было, а так, как будто его это не волнует. Он ищет истину не в готовых источниках и формулах. Он ищет ее в себе. «Я» становится источником. Он страстно утверждает: я есть в этом мире, и я такой.

В своих вокальных циклах на стихи Поженяна, Хемингуэя, Ашкенази, в монологах на стихи Вознесенского он вновь и вновь проходит по своему жизненному пути, в каждом отдельно начиная и завершая этот жизненный круг. Он дает свершиться прошлому, настоящему, будущему. Он каждый раз приближается к своему завершению жизни.

Когда мне пришлось готовить к выпуску компакт-диск с этими вокальными циклами, думать над их последовательностью, логикой сочетания одного с другим, сопряжением материала и смысла, то я выстроила их таким образом:

Речитативы на стихи Григория Поженяна
 «Прощай, оружие!» на стихи Эрнеста Хемингуэя
 Вокальные новеллы на стихи Людвиг Ашкенази
 Три монолога на стихи Михаила Светлова
 Пять монологов на стихи Андрея Вознесенского

Я не задумывалась над хронологией, я выстраивала их по той внутренней логике, которую чувствовала. Но когда пришлось указывать время их создания, я обнаружила, что хронология совпадает: 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971.

Слушая их подряд, я поражаюсь их внутреннему единству — и стиливому, что неудивительно, но главное — тому способу высказывания, который они фиксируют. Монологичность вообще свойственна Микаэлу Таривердиеву. Но если другим вещам еще можно дать иные определения: одни можно отнести к романсам, что-то назвать песнями, что-то определено — концертами, то те — монологи, и только монологи.

С одной стороны, они внутренне близки «академическим» вокальным циклам. Но если в «японском», ахмадулинском, мартыновском циклах присутствует некое остранение, условность, то здесь же ни на минуту не возникает сомнение, что это глубоко личностное авторское высказывание. Монологичность здесь проявлена в

крайне исповедальной манере. Фактически это вербализация своего отношения к жизни. Аллюзии, метафоры, знаки, которые можно понять или не понять, считать или не считать — здесь отставлены. Все заявлено совершенно недвусмысленно. Это кодекс поведения, кодекс сопряжения «Я» и мира. Это не просто монологи на стихи, это тексты, которые он присвоил, жил согласно им, те самые тексты, от которых «сложится или не сложится жизнь».

В них изложена судьба, с ее началом, взрослением героя, его переживаниями, трагическими кульминациями, отражением внутри себя других персонажей жизни, очень близких и конкретных, уход. Смерть, эта точка отсчета в любом метафизическом проявлении, обретает конкретные черты в контексте судьбы героя. Эти циклы рождаются, развиваются — нет, не как роман, как повесть. Здесь нет параллелей, отвлеченностей, других ландшафтов, других судеб. Это один герой, одна жизнь, один микрокосм. Усилие во времени одного человека. Его путь индивидуальной метафизики.

«То есть путь такого испытания мира, чтобы в этом мире был возможен «Я» как самостоятельная, автономная инстанция. Как лицо. Это есть метафизика. Метафизический акт — каков мир, и каким должен быть мир, и какова реальность, чтобы в этом мире был «Я» с этой моей претензией. С этим моим требованием. С этим моим испытанием».

Мераб Мамардашвили

Очертания мира, испытание «Я» здесь удивительно конкретны. Микаэл Таривердиев, его личность, его реакции, его способы отзываться, его способ жить можно рассказать короткими цитатами его циклов.

Здесь есть детство:

*Попрощаюсь. И в седло с порога,
в детстве я любил скакать в Марокко,
чтобы огорченными руками
всех отрыть засыпанных песками...*

(«Дельфины»)

Есть юность, еще полная надежд, ожидание жизни впереди:

*Очень мало мне нужно для счастья.
 Мне хотелось,
 Чтоб в светлой роще этих поздних берез осенних,
 Чтобы мама жила подольше.
 Мне хотелось бы, чтобы рядом
 Шла со мною моя любимая,
 А морщины ее ложились
 На мое лицо, как дороги.
 Мне хотелось бы,
 Чтобы сын мой
 Из-под дедовских век нависших
 На костры смотрел и на солнце
 Немигающими глазами.
 Мне хотелось бы,
 Чтоб руки друга
 Не тянулись бы вверх от страха,
 Не тянулись бы вниз от лести,
 А хрустели бы от пожатий.*

Здесь можно было бы приостановить цитирование, но дальше идет то ностальгическое, без чего все было бы как-то обыденно, просто:

*А еще мне для счастья нужно,
 Чтоб сороку олень не предал,
 Чтоб моря никогда не мелели,
 Чтоб земля никогда не остыла.*

Картина мира, сурового, драматического, — монолог «Сосны».

*Соснам янтарь не нужен.
 Им нужно море.
 А море от сосен ушло.*

Точка осознания и отстаивания себя, своего «Я», — монолог «Я такое дерево», обращенный, по сути, к себе, хотя здесь есть обращение:

*Ты хочешь, чтобы я был, как ель, зеленый,
 Всегда зеленый, зимой и осенью,*

*Ты хочешь, чтобы я был гибкий, как ива,
Чтобы я мог, не разгибаясь, гнуться.
Но, но, но я другое дерево...
Я другое дерево...
Другое...
Другое...*

Действие. Для героя оно начинается с решения.

*А тебе уже ничего не страшно,
Если утром, а не днем и не ночью,
Один на один с собою
Ты принял решение,
Принял решение.*

Здесь еще нет смерти, ухода, есть только ощущение ухода через расставание. Монолог «Вот так улетают птицы»

*Они изберут дорогу,
Известную только птицам.
Так было, так есть и так будет,
Вот так улетают птицы,
Вот так расстаются люди.*

Так в одном цикле завершается драма судьбы, чтобы начаться в другом.

Появление этого цикла на стихи Григория Поженяна было равносильно взрыву бомбы. Кто ждал от искусства откровений, толчка, чтобы что-то осмыслить, сконцентрировать в себе, кто, вслушиваясь в поэзию, искал ответы на свои вопросы, принял цикл как нечто новаторское, яркое, как высказывание, как то, чего ждали. И уже не так была важна форма выражения, хотя и она воспринималась подсознательно. Тот же, кто воспринимал это с точки зрения развития технологий в искусстве, теорий, которые можно было бы «целесообразно инсценировать», был обескуражен. Это звучало по-новому. Это звучало непривычно, это обращало на себя внимание. Это было чем-то. Но чем — ответа на вопрос не было.

Может быть, его и не искали, или не хотели найти. Для официального государственного «мы» это был вызов личности, посмевавшей заявить: «Я такое дерево, я другое дерево». Манифест. Для музыкальной среды это стало вызовом, но совсем другого рода — не заявление своего «Я», а простота музыкального решения. И его естественность. Вызывающие простота и естественность. Простые и естественные гармонии, ограниченная палитра средств.

Если разложить этот цикл на элементы, то они и впрямь просты. Но как достигалось ощущение нового, современного? А присутствие нового, как и чего-то, что существует поверх и иногда помимо собственно текста, несомненно. Это не было примитивом, клише. Более того, если бы появились просто песенки, просто проявление того, что именовалось «масс-культурой» (слово «попса» тогда еще не вошло в обиход), все были бы спокойны. И те, и другие. Но здесь не было пошлости, не было заигрывания или игры в простоту. Простота была простой, как дыхание. В ней чувствовалась подлинность. Подлинность была в выражении ярости и нежности, поиска своего пути, его прохождения. Словом, в этом было открытие какой-то заветной двери в пространство, где «человек достигшей совершенства культуры бесхитростно, естественно и самоочевидно живет своей жизнью», возможность появления которого во время «Заката Европы» еще в начале XX века похоронил процитированный Освальд Шпенглер.

Как создается впечатление, как конструируется собственно музыкальный текст, как автор работает с поэзией (а он с ней именно «работает», как в этом цикле, так и во всех своих вокальных произведениях)?

Вот, например, «Дельфины», монолог, открывающий цикл. Он начинается с фортепианного вступления, легкой инструментальной прелюдии, заявляющей музыкальную тему, мелодический образ этого номера. Оstinатный ритм на шесть четвертей, некий отзвук тарантеллы, создает впечатление мерного движения, напоминающего движение верблюда с его покачивающейся походкой. Нет, не лошади («в детстве я любил скакать в Марокко»), а именно верблюда. Это ритм, это звуковой намек на его «походку». Если бы номер создавал ритм движения лошади, если бы музыкальный текст откликнул

ся бы буквально на эту первую строфу стихотворения — не возникло бы полифонического ассоциативного расширения образа, его объемности и обаяния. Но этот звуковой намек «цепляется» за слово «Марокко», оно становится толчком в создании образа. Это самое яркое, семантически необычное слово в стихотворении. Отсюда — и верблюд, и этот ритм. Один из типичных приемов (на уровне неосознанного, на уровне восприятия и отражения, творения мира человеком «бесхитростным и естественным»), секретов стиля Микаэла Таривердиева. Маленький, но все решающий нюанс.

Ритм сохраняется на протяжении всего номера, он лишь иногда «зависает» на отдельных аккордах, как будто приостанавливая движение. На такой вот первой остановке, на не разрешенном в тонику аккорде появляется первая фраза: «попрощаюсь». И в этом способе вводить первое слово, давать ему такую окраску, такой способ произнесения, с ходу расширяя пространство, растягивая время — моментальное включение «небуквальности», непрямойности, а того, что усложняет переживание текста при внешней его незамысловатости.

Дальше напевная тема вступления переходит в вокальную партию, на ней строится первая строфа, на ней же продолжает разворачиваться стихотворение. Но голос повторяет ее буквально лишь при первоначальном проведении. По мере развития мелодия разбивается на короткие речитативные фразы. Фактура остается почти неизменной, драматизируется лишь в момент внутреннего акцента в строках: «...не рвут капрон, а плачут, словно эти слезы что-то значат». Кульминация достигается уплотнением пространства вокальной партии, ее более быстрым проговариванием, пропеванием. И здесь — снова зависание на протяженном аккорде, приостанавливающим мерное покачивающееся движение. В этот момент произносится тот «разрешающий» стихотворный смысл, к которому оно и было устремлено:

*«Пусть охотники с оленем дружат, —
Так просил я,
Пусть его не тронут
И добавил: — Пусть слоны не тонут».*

Необычность, точность вокального произнесения слова создаются через схваченную внутреннюю разговорную интонацию, свойственную поэзии Поженяна, через обострение, выявление ее разговорности (отсюда — речитативность, порой доходящая почти до мелодекламации, правда точно зафиксированной нотными знаками), через, казалось бы, свободное проговаривание текста, его антиразмеренность, что в сопряжении с подчеркнуто размеренным фортепианным сопровождением создает ощущение свободы. Правда, свободы весьма своеобразной, относительной. Это очень точное ощущение времени, точное распоряжение временем внутри текста. Ускорения и приостановки, увеличение расстояния между словами и их сжатие — все это лепит пространство текста, итогом становится впечатление, образ. И попробуй тут измени, хоть на чуть-чуть, протяженность пауз или длительность нот. Образ, его естественность будут разрушены.

Еще один прием работы со словом, выявления внутреннего смысла стихотворения — создание своих акцентов и игры ими, своих знаков препинания — многоточий, вопросов, восклицаний. Словно происходит наложение своего внутреннего ритма, расширение интонационных окрасок стихотворных фраз. Это достигается повторением фразы, которое отсутствует в собственно стихотворении (например, «Я такое дерево», повторенное четыре раза, а в четвертый раз — без местоимения «я»). При этом музыкальная интонация меняется, соответственно меняя акцент и настроение произносимого слова.

На игре свободой, на этих приемах строятся все монологи на стихи Поженяна. Вот почему, определяя их жанр, Микаэл Таривердиев называл их речитативами.

Хотя на титульном листе рукописи, сданной им, как это полагалось, на студию, цикл обозначен как «песни». Но это лишь компромисс с существовавшим шаблоном восприятия (либо песня, либо романс) и «госприемки». Но попробуйте это спеть! Не каждому профессионалу это удастся.

В цикле «Прощай, оружие!» герой попадает в условия войны и лицо в лицо сталкивается со смертью. Война Микаэла Таривердиева —

не нечто конкретно-историческое, это война вообще, это образ трагедии, человека на грани, вернее, за гранью возможного, на демаркационной линии, которая проходит между жизнью и смертью. А может быть там, где эта граница стирается. Она возникает не в звуковых образах баталий, она возникает отраженной в микроскопе его героя, в чувствах, которые он переживает, оказавшись в этом противоестественном мире под названием «война». Война здесь — то, что изначально враждебно человеку и человеческому, то, что уничтожает все, что ему дорого: свет, надежду, которая составляет существо его героя. Война — абсолютное зло, столкнувшееся с совершенно конкретным, осязаемым человеком. Это взгляд не с высоты исторического движения масс, обобщающих хроник, прослеживания причинно-следственных связей. Это взгляд изнутри состояния одного человека, это хроника его внутренней жизни.

Герой этого цикла — не герой войны, это просто человек. Который любит, терпит, умирает. В этом потустороннем свете, в этой жизни на краю высвечиваются главные вопросы, главные ценности бытия. И больше не существует ничего, кроме них. В номере «Любовь и сострадание» слова звучат, как заклинание:

Только любовь.

Только любовь.

Только любовь и сострадание.

Герой задается вопросом:

Зачем, почему гибнут люди?

Для него война — тяжкий, нечеловеческий труд, непомерное бремя:

Взбираемся на высоту, все выше, выше.

Так тяжело двигаться.

Война лишена пафоса, бессмысленна, она страшна:

Война голодна,

Она разевает поблекшие длинные рты,

И вот каннибальский пир Валтасаров в разгаре.

Здесь нет врагов, есть только люди, которые оказались на войне:

Мы видеть друг друга не можем – нас разделила война.

И простая, очевидная постановка вопроса, определение, что есть война:

Он шагал, он шагал с ними в ряд.

Убивать, убивать, убивать

Убивать шел отряд.

Микаэл Таривердиев никогда не был на войне. Более того, в одном из последних его интервью, когда ему задали вопрос (в контексте разговора о современной жизни): «И вы способны взять в руки автомат?», он ответил: «Я автомат в руки не возьму. Пусть стреляют в меня». Но цикл «Прощай, оружие!» поразительным образом, с какой-то документальной достоверностью передает и обобщает переживания любого солдата любой войны. «Мне казалось, что это я лежал в окопах, это меня протыкали штыком», — пишет он в своих мемуарах. И это тоже особенность его восприятия. Если образ входит в его внутренне пространство, он создает достоверный мир, он переносится и проживает его, присваивает его, как он присваивает стихи.

Собственно, все и началось с литературы, со стихов, соответствующих тогда его собственному состоянию, жизненной ситуации, в которой он оказался. А он оказался в условиях обороны, защиты, войны.

В 1965 году в «Иностранной литературе» вышли стихи Эрнеста Хемингуэя, две поэмы «О любви» с предисловием Мэри Хемингуэй, которой они и были посвящены. Поэмы написаны в мае 1944 года, но никогда прежде не публиковались.

Чем был тогда Эрнест Хемингуэй? Для людей шестидесятых он был знаком, символом какой-то другой породы, другого мира, другого, свободного его восприятия. И еще — неким дозволенным глотком свободы у нас. Он был принят, как свой, как будто он сам был членом тогдашних компаний, как герой нашего времени, он стал частью не только литературы, но и жизни. Его портрет в толстом свитере грубой вязки висел, ну почти как

икона, во многих домах. Был такой портрет и у Микаэла Таривердиева. Ему близки хэмингуэевский мужественный романтизм, ясность и простота его прозы. И когда он был моден, и когда он вышел из моды, став лишь одним из известных в России американских писателей. Микаэл Леонович не раз его перечитывал. И часто приводил в пример первую фразу из романа «Фиеста»: «А потом дождь перестал». «Вот блестящее начало!» — говорил он. Ему нравились краткость и лаконизм, моментально, одним предложением созданная атмосфера. И еще игра, умение распоряжаться временем. Ведь в одной этой строчке сходятся прошлое, настоящее, будущее. Что-то случилось, когда дождь был. Он закончился. Но это было потом.

Он не мог не откликнуться на предложение Александра Гинзбурга написать музыку к спектаклю по роману Хемингуэя «Прощай, оружие!», который готовился к постановке в Театре имени Ленинского комсомола. Музыкальным решением спектакля стали 12 зонгов, написанные на опубликованные в «Иностранке» стихи в переводе Андрея Вознесенского. Правда, со стихами произошла любопытная трансформация. Использованы лишь отрывки из поэм, сценический же вариант был осуществлен Александром Гинзбургом при участии самого Микаэла Таривердиева. Частью положенных на музыку текстов стали фрагменты прозы. Поэзия Хэмингуэя далека от того, что принято было «укладывать» на музыку. Рваность, разодранность — как будто сознание выхватывает из перенапряженного нутра какие-то отдельные выражения его состояния.

Музыка как будто собирает это все из ключевых и, преодолевая расчлененность, поразительно точно передает поэтику хемингуэевского мира. Это уже не поэтика Поженяна. Это уже другой автор, другие тексты. И другие обстоятельства жизни героя.

Армен Джигарханян (из беседы в июле 1997 г.)

Мы знаем с вами изречение, что хороший человек — это не профессия. Я думаю, что в этом есть какая-то правда. Но это не всегда относит-

ся к человеку творчества. Потому что хороший человек – это профессия. Другое дело, что такое хороший человек, – мы здесь можем долго дискутировать.

Он был мужчиной. Он был настоящим мужчиной в искусстве. Он был достойный человек. Я настоятельно об этом говорю, потому что, конечно, наше дело двуполое, или пол как-то стирается в искусстве. И тем ценнее, когда человек сохраняет свою природную мощь, то, чем его одарила природа.

Много лет назад, очень много лет назад я работал в театре Ленинского комсомола. Это был другой театр. Это был театр после Эфроса. Он был очень беспокойный тогда. Режиссер Александр Иосифович Гинзбург принес в театр инсценировку «Прощай, оружие!» Он пригласил Микаэла написать зонги. Поверьте мне, не вру вам, когда он в первый раз принес эти зонги и сам спел их, это было самое настоящее потрясение для нас всех. Я до сих пор помню эту музыку. Даже нельзя сказать музыку. Это был крик. Это был вопль по поводу того, что происходит в этой истории.

Он был натуральным человеком. У него не было отдельно телепередач, частной жизни, музыки к кино и театру. Это все одно вытекает из другого. И поэтому он был гармоничен во всем. Это свойство... Вот дети так себя ведут.

У него было, я думаю, гораздо больше точек восприятия того, что происходит вокруг нас. Человек все равно ограничен в восприятии той информации, которая дает ему природа. Поверьте мне, я говорю это не потому, что я сейчас его вспоминаю, я часто его вспоминаю, когда сталкиваюсь со способом или попыткой говорить всем организмом в искусстве.

Он все мог. Сколько природа дала, столько он отдавал. Это качество одаренного человека. Нет предела. Нет предела взлету, восторгу, нет предела. И человек – ему просто надо расправить крылья, поверить, что он полетит, – и он полетит.

Константин Симонов («Московская правда», 1970, 31 января)

«К сценической композиции «Прощай, оружие!» М. Таривердиевым написана замечательная музыка. И в тесной связи с этой музыкой через весь

спектакль проходят четыре солдата, присутствующие при всем, что происходит на сцене, и говорящие речитативом или поюшие текст Хемингуэя, взятый из его прозы и из его ранних стихов... Все это, конечно, даже больше, чем спорно. Но для меня, например, проза Хемингуэя, положенная на музыку Таривердиевым, великолепно звучит со сцены. Звучит одновременно как голос автора, и как голос поколения, и как голос войны. И эта война существует для меня на сцене не тогда, когда по ней бегают итальянские военные жандармы, расстреливая потерявших свои части офицеров, а тогда, когда на сцене четверо солдат поют прозу Хемингуэя, – это самое для меня дорогое и интересное в спектакле».

«Прощай, оружие! – одно из самых трагических произведений Микаэла Таривердиева. Это предвестник его поздних «реквиемов» – «Кассандры», «Чернобыля», Концерта для альта и струнных, той музыки, которая появится в результате впечатлений последнего периода жизни, предощущения и переживания общечеловеческих катаклизмов и собственного ухода. Трагизм этого цикла конечно же связан с литературным, поэтическим материалом, который лежит в его основе. С переживаниями детства, связанными с войной. О том, что война была одним из глубоких впечатлений, говорит маленькое стихотворение, единственное в жизни стихотворение, написанное Микаэлом Таривердиевым, учеником 4-го класса. Оно так и называется – «Отечественная война».

*Недалеко за горами Кавказа
Горит Отечественная война.
Недалеко за горами Кавказа
Пишут боевые письма.
Там на войне сражаются храбрые люди
За то, чтобы мы не были поработены.*

Трагизм цикла связан еще и с ощущением смены времени – времени надежд и упоения востребованностью, появлением нового контекста жизни, который все острее и острее заявлял о себе после падения Хрущева. А отчаянная боль, пронизывающая каждую

интонацию, выражает тот надлом, который случился, собственно, в жизни Микаэла Таривердиева.

Роман с Людмилой Максаковой закончился трагически. Они ехали в машине ночью, она сидела за рулем его машины. Из кустов выскочил прямо под колеса человек. Микаэл Таривердиев пересел за руль и взял ответственность за случившееся на себя. Человек погиб. Начались судебные разбирательства. Дело передавали из инстанции в инстанцию. То, что во время судебного разбирательства нужно было находиться за решеткой, его просто убивало. Процесс длился около двух лет. В результате Микаэла Таривердиева осудили. От тюрьмы его спасла амнистия. В один из критических моментов, когда решалась судьба дела, Максакова уехала из Москвы. У него отнимались ноги. Да, тогда он так и чувствовал себя — как герой цикла «Прощай, оружие!». Отношения с Максаковой он порвал, хотя это стоило ему огромных душевных усилий.

Он никогда не менял решений, после того как он их принимал. Он вспоминал о своей привязанности к этой женщине как о болезни. И больше не увлекался актрисами.

Эта история перевернула его мир. Он столкнулся со смертью. Пусть не по своей вине. И еще он не мог пережить боли и унижения. Весь мир как будто отдалился от него, а он — от мира. Самым страшным, непереносимым для него были унижение и предательство. Мог ли он поступить по-другому? Нет, не мог. Это его поступок. Исключительно его. Если бы он жил на век раньше, он непременно бы дрался на дуэлях. Драться или нет, когда вопрос стоит о чести, — для него альтернативы не было. Живи он раньше, он бы погиб на дуэли. Но в XX веке дуэли были другими.

Прошло время. Казалось, все забыли об этой истории. Но Эмиль Брагинский и Эльдар Рязанов воспроизвели ее в фильме «Вокзал для двоих». Микаэл Таривердиев был на премьере. Он был шокирован и задет. Обижен. Ему казалось, что в Доме кино все знают, понимают, чуть ли не кивают на него. То, что было предметом светских разговоров и перешептываний, для него было внутренним

пространством драмы. Для него никогда не существовало светских способов реагировать на жизнь. Для него всегда существовала жизнь сама по себе, с реальными драмами, надеждами, их крушением. Он был слишком естественным, натуральным и искренним, чтобы переводить в плоскость досужих развлечений или светской хроники трагедии или радости. Жизнь была способом их переживания. А искусство, музыка – способ запечатления своей жизни.

После этой истории он отдаляется от друзей, от тех артистических блестящих компаний. Да и компании изменились. Они становятся гораздо более светскими, в них нет уже того водоворота идей. Каждый начинает жить сам по себе. Кто-то, как и он, уходит в свое одиночество, кто-то выстраивает карьеру. Нет, он не перестает любить и восхищаться своими многочисленными теперь уже знаменитыми друзьями. Но он проводит черту между собой и внешним миром, словно очерчивает вокруг себя границу, за которую он мало кого допускает. Он не становится циником, скептиком. Он по-прежнему непрактичен и по-прежнему романтик. Возможно, он разочарован в любви. Но, опасаясь женщин и не переставая ими увлекаться, он все же внутренне стремится к идеальной любви, в которой ищет возможность преодолеть свое одиночество.

«На земле нет радиостанций, которые передавали бы надежды и страхи бессонной ночи», – из какого-то космического одиночества раздается его голос в цикле на стихи Людвиг Ашкенази. Этот цикл состоит из пяти крошечных вокальных миниатюр. Если «Прощай, оружие!» – самый мужской, то этот цикл – самый женский. Это мужское проникновение в женский мир. Здесь нет героев и героизма, преодоления, лишь моменты жизни, отраженные в спокойном, отдаленном и мягком взгляде. Это женщины, отраженные в мужчине. Такое ощущение, что этот мужчина понимает их лучше, чем они себя сами. Парадоксальные тексты, странные, такие, казалось бы, не вокальные, с бытовыми деталями, выражениями, они поэтизируют современную жизнь, ту ат-

мосферу, из которой взгляд выхватывает пару на вокзале, поезд, влюбленную «Верочку», с мудрыми советами, как пережить драму любви:

Я ей прямо так и сказал,
Верочка родная, он же женатый человек...

«Не отнимайте у женщин сигареты» — пронзительность интонации здесь совсем другая — спокойная, мудрая и трогательная. Чувства проявляются словно в замедленном движении. Лишь финал вдруг врывается другим ритмом, темпом, с новой яростью и новым героем — монолог от лица молодого поколения. Но это уже не автор говорит от его имени. Так он видит своего сына. Карену в то время совсем мало лет. Но он занимает его время, внимание. К нему обращен этот монолог.

В его музыке не много посвящений. Часто они весьма условны. Это посвящения исполнителям, почти никогда — людям из своей жизни. Но в его музыке они живут, они отражаются через те внутренние переживания, страсти, которые вызывают.

Эти вокальные новеллы были написаны для кинофильма «Десять раз о любви». Судьба его затерялась в анналах киноархивов. А музыка, выстроившая свою драму, свой бессюжетный сюжет и сегодня удивляет точностью интонации, ощущением того времени — конца шестидесятых. И вновь композитор поразительным образом, работая на заказ, выражает себя в рамках чужого замысла.

Примерно в то же время Микаэл Таривердиев пишет три песни на стихи Михаила Светлова. Они возникают сами по себе, появляются разрозненно, но потом объединяются в одно пространство. Их объединяет и поэзия Светлова, стиль, возникший как рефлексия на его слово, и внутренний, не очень явный сюжет. Он, скорее, направлен в будущее, к будущим событиям и ощущениям жизни.

Светлов был человеком другого поколения. Микаэл Таривердиев всегда любил его как человека, был с ним знаком и с уважением относился к его судьбе и его поэзии. В ней он увидел себя через

много лет. Безгранично одинокого романтика, отдалившегося от мира, но не потерявшего себя. «Выйди замуж за старика» Таривердиев написал, не достигнув даже сорока. Тогда это воспринималось странно – красавец, знаменитый, любимец женщин. Но это было заглядыванием в себя, в свои будущие ощущения, в свое набиравшее остроту и боль одиночества.

Это в большей степени песни, чем все, что он создавал в то время, реагируя на стихи. Светловские ритмы, интонации, стиль задавали именно такое прочтение – более округлое, симметричное, с распевными фразами.

Ходят дружной парюю комсомольцы старые.

Это можно петь, это раскладывается на голоса. Здесь композитор даже использует куплетную форму. Для Светлова комсомольцы – его комсомольцы, те самые романтики революции. Для Микаэла Таривердиева (когда сегодня слушаешь эту вещь, понимаешь) – это его друзья, которых теперь называют шестидесятниками. Это они, постаревшие романтики, комсомольцы театра и кино, поверившие в идеалы оттепели. Такими он их почувствовал тогда, забегая вперед в своих текстах.

Обращение к Светлову не случайно как раз потому, что его поэзия давала другое возрастное ощущение. Все они, так ярко проявившиеся, будучи молодыми, они и тогда были зрелыми, благодаря своему таланту. Но возраст требовал уже других проявлений, другой зрелости. Эпатаж, беззаботность, бравада, ощущение себя командой – кто-то держался за это долго, кто-то даже не избавился от этого и по сей день, затормозив себя и свой поиск в том времени. Но в этом была уже какая-то исчерпанность, пережитость, несоответствие моменту. Время беззаботности, безоглядной самоуверенности уходило безвозвратно. Каждый оставался один на один со своими проблемами, своей жизнью, с самим собой.

Тогда же Микаэл Таривердиев, всегда увлекавшийся фотографией, делает несколько своих автопортретов. Самый известный – белое на белом. Пронзительный взгляд печальных глаз.

Еще несколько — серия — он в табачном дыму, с трубкой, разные ракурсы. Еще один — прямой взгляд вполоборота, автопортрет в кепке.

Андрей Вознесенский (из монолога для радиостанции «Свобода» 2 сентября 1997 года)

Он был красив. Он был похож на скульптуру Джакомоетти. Такой высокий, сухой, как длинные фигуры Джакомоетти, сделанные из меди. Кроме всего, в нем было рыцарство.

Лучшие женщины его любили. И в этом смысле он был мужским образом. Его список не дон-жуанский, а рыцарский список. И высок, и бесконечен.

Он был нотой, изящной нотой в наши бетонные дни, в бетонную эпоху. Он был изысканнейшим, элитарным композитором, который этот изыск пытался привить масс-культуре. Тогда и слова-то такого никто не знал. Он был первый, кто из наших композиторов обратился к серьезным текстам. Ничего халтурного, того, что идет под словом «попса» или «масс-культура», из-под его пера не выходило никогда. Это все равно что, если бы Матисс делал майки для идущих по улицам людей. Это одна линия — Матисс, Джакомоетти. Это он вносил в нашу жизнь. Это было прекрасно.

Первым, еще до «Антимиров», до всех остальных композиторов, он обратился к моим текстам. Он был очень требователен к стихам. Часто, например, когда он пел «Тишины хочу, тишины», он удивительно пел это сам, как никто, но у меня последняя строчка: «светят тихие языки», а он пел: «светят желтые языки». Видно ему, музыканту, нужен был цвет, как художнику нужна музыка и тишина.

«Тишины хочу, тишины! Нервы, что ли, обожжены» — этим монологом открывается завершающий и обобщающий этот период цикл на стихи Вознесенского. В него также входят «Загляжусь ли на поезд с вечерних откосов» («Тоска»), «Убил я поэму» («Плач по двум нерожденным поэмам»), «Не трожь человека, деревце»

(«Роща»). Заканчивается он прощанием: «Свисаю с вагонной площадки, прощайте». В последний раз откровенно заявленное «Я». Прощание, разрыв с самим собой таким, со своими друзьями. И навсегда, навечно впечатавшаяся его внутренняя связь с самим собой таким и с друзьями, какими он их видел, понимал, любил. Но при всех сохранившихся дружбах, их внешней светскости, при том, что он сам остается как будто бы прежним, он таким больше никогда не будет.

Период написания автопортрета закончен.

Отношения и связь с Андреем Вознесенским невозможно не обозначить отдельным акцентом. Это одна из ключевых фигур в эстетике, особенно этого периода творчества Микаэла Таривердиева, его судьбы и личности. Об их знакомстве, общении и дружбе, пусть коротко, но очень емко написал сам Микаэл Леонович в своей книге. Но есть что-то, что существует сверх того, что можно обозначить простым фактом их многолетнего знакомства. Если говорить об автопортретах того и другого, о самоопределении своего «Я», то между ними возникает в высшей степени наэлектризованная связь, вольтова дуга. Они очень разные, и линия их поведения часто бывала противоположной. Но в чем-то они отражаются друг в друге.

Зазор, разница становится очевидной, когда сравниваешь стихотворный первоисточник и собственно музыкальный текст. Микаэл Таривердиев делает купюры — такова логика его всегда железной музыкальной формы. Сложные стихи бывают слишком подробными для их музыкального воплощения. Но в случае с Вознесенским дело не только в музыкальной форме. Адаптируя поэзию, стихотворный слог под себя, он убирает тот «зазор» между собой и Вознесенским, который существует в жизни, в личности, в ощущении себя в контексте. Вот один из примеров (монолог «Свисаю с вагонной площадки»):

*На стрельбище
В десять баллов*

*Я пробовал выбить сто,
Спасибо, что ошибался,
Но трижды спасибо, что ...*

После «трижды спасибо» пропущено:

*В прозрачные мои лопатки
Вошла гениальность, как
В резиновую перчатку
Красный мужской кулак.*

Пропущено и последнее слово-строфа стихотворения:

«Спасите!»

Встречаясь то чаще, то реже, а иногда — и вовсе не встречаясь, они просуществовали свои жизни в какой-то внутренней связи. И им суждено существовать и дальше вместе, вместе со стихами, словами и музыкой, которые слились, что называется, «на смерть». И дело не только в том, что Микаэл Таривердиев был первым, кто стал обращаться к стихам Вознесенского. Просто никто так адекватно не отразил саму суть этой поэзии в музыке.

Первое обращение к Вознесенскому случилось в опере «Кто ты?». Потом был цикл на стихи Хемингуэя в переводе Вознесенского. Затем — цикл из пяти монологов. Позже появится «Не исчезай», другой Вознесенский и другой цикл — «Запомни этот мир». Своему концерту для органа «Кассандра» Микаэл Таривердиев предпослет одно из самых ранних стихотворений Вознесенского — «Гойя». Органный концерт словно отгалкивается в своих интонациях от кричащего, вопиющего, словно пытающегося прорваться к рождению поэтического тела: «Я — Гойя! Я — Горе. Я — Голос. Я — голод. Я — Горло. Я — Гойя»...

В нескольких томиках стихов Вознесенского, подаренных автором, коротенькие надписи: «Любимому Микаэлу, которому я пишу», «Мике от влюбленного в него и в его искусство», «Милому Мике с восхищением и всегда с любовью».

Но отношения не были безоблачными. Было непонимание, ревность к тому, как и что делает один и другой, часто неосознанная. Были общие увлечения женщинами, переходившими от одного к другому, общие близкие друзья, с которыми общались чаще отдельно, но не вместе. Разное отношение к судьбе своих произведений и того, как нужно ими заниматься. Вознесенский обязательно вписывал Микаэла Таривердиева в число героев, появлявшихся в его мемуарной прозе. И никогда не посвящал ему стихов. Лишь после смерти он делает фактом посвящение, которое существовало уже на протяжении многих лет:

*Серебрянейший композитор,
Брат мой,
Какой непоправимую бравадой
Смывается под строчками моими
Паническое пианино.
И плачем мы,
И светит воск с огарка
На профиль гениального сайгака,
И слышит подмосковные стаккато.
Тоска такая, тоска такая...*

КТО ТЫ?

Поиски и находки, устремления и философия шестидесятых, круг людей и эстетик, как в фокусе нашли свое отражение в опере «Кто ты?» и ее судьбе. Она была написана Михаэлом Таривердиевым в 1965 году и поставлена в 1966-м в учебном театре ГИТИСа Борисом Покровским.

Ее подзаголовок – своего рода манифест: «Опера для молодых». И это действительно была опера для молодых и о молодых. Но еще, а может быть прежде всего, это была опера «для нас» и «о нас».

Кто эти «мы»? Они заявлены в самой литературной основе музыкальной драмы: Василий Аксенов, по мотивам повести которого «Пора, мой друг, пора!» написано либретто. Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко, Роберт Рождественский, чья поэзия стала знаковой поэзией поколения и также была использована Михаэлом Таривердиевым в своей опере. В ней также нашел обобщенное выражение знаковый для тех лет провозглашенный композитором стиль «третьего направления». Это были и герои оперы: режиссер, актриса, автор фильма, писатель, молодые люди, уезжающие на БАМ, полные надежд и вдохновения.

В либретто, написанном Мариной Чуровой, сохранен прозаический текст Аксенова. Диалоги, монологи, сцены полны знаковых тем, считываемых выражений, смысловых кодов, которые были понятны определенному кругу людей. Только перечень сцен, названных эпизодами, говорит сам за себя: «Киносьемочная площадка», «Кафе», «Городская площадь», «Отель», «Вокзал», «Ночная улица», «Фойе Дома кино», «Лестничная площадка», «Шоссе». Это

просто топография ландшафта жизни этого поколения. А слова и фразеология! «Не повторяй чужие мысли и слова», «Три кофе, двойных, за успех». «Это не для жизни, там без нас обойдется», «Нет, нельзя быть таким старомодным», «Для чего вы пишете?» — «Для того, чтобы разобраться в своей жизни», «Я буду строить города и писать книги».

Этих людей, стиль их общения лаконично и выразительно описал в своей автобиографии Микаэл Таривердиев. Он назвал их Рас-тиньяками шестидесятых. Те, кто приехал в Москву и уже успел завоевать или завоевывал ее. «Нас объединяло ощущение влета, востребованности, победы, таланта, любви. Не мы. Москва завоевывала нас». В опере «Кто ты?» Микаэл Таривердиев зафиксировал эту атмосферу. Поразительно, что это было сделано в таком традиционном, в таком, казалось бы, застывшем жанре, приемлющем лишь тяжеловесные, головоломные конструкции и мифологические или, на худой конец, классические сюжеты.

В 1966 году еще сохранялась атмосфера «Современника». И жизнь творческой среды и нового поколения, вошедшего в жизнь в шестидесятые, несмотря на историю, случившуюся в Манеже, на сюжет Вознесенский—Хрущев, по инерции была полна надежд, драйва и устремленности друг к другу. Вот кто были эти «мы». Те, кто задавал, может быть, главный свой вопрос: «Кто мы, фишки или великие?» И в ком он резонировал. В своем «третьем направлении» и в опере «Кто ты?» Микаэл Таривердиев делает то, что было осуществлено в театре «Современник» — звучат вопросы, которые волнуют современников, стерта граница между залом и сценой, найдена какая-то особая интонация, интимная и в то же время пронзающая. Чтобы услышали, не нужно говорить громко.

В отличие от монологов и речитативов, обращенных в себя, определяющих себя, опера «Кто ты?» диалогична. Не только потому, что в ней стремительно развивается действие, а герои вступают в диалоги, ансамбли и даже поют хором (единственный случай, когда композитор обращается к хоровому изложению). Она разомкнута принципиально, диалог — ее эстетика, ее стиль, способ, которым разговаривает автор. Это не поиск ответа на вопрос: «Кто

я?» Это — поиск ответа на вопрос, вынесенный на титульный лист: «Кто ты?»

В своих мемуарах Микаэл Леонович пишет об этой опере тоже в контексте времени, обозначая свои творческие цели, не упоминая истории ее появления. А это была история. Это был сюжет. Я записала его осенью 1996 года со слов Марины Абрамовны Чуровой, автора либретто и многолетней знакомой Микаэла Тваривердиева.

Марина Чурова

В 1964 году один из режиссеров Большого театра был вынужден уйти в оперетту. И поставил перед собой задачу: изменить оперетту, отказаться от ее пошлости и развязности, наивных глупых сюжетов и героев, обязательной пары простаков. И попросил меня помочь ему. Для меня это было странно, потому что оперетту я знала хуже, чем оперу, и не представляла, что и как там нужно делать. Но он уговорил меня. И я стала работать в Театре оперетты, по совместительству с Большим, где я много лет была завлитом.

С чего начинать работу? С создания нового репертуара, нового стиля. Первое, что мне пришло в голову, – пригласить Таривердиева. С Микаэлом я тогда знакома не была. Но я хорошо знала его вокальные циклы. Они широко исполнялись, поражая меня каким-то пронзительным речитативом, какой-то удивительной остротой, новой гармонией, новым характером взаимоотношений исполнителя и его героя. Это ведь очень редкое качество композитора, когда он может создать для исполнителя взаимоотношения с воображаемым им персонажем, даже в вокальном цикле.

Об этом я сообщила режиссеру. Георгий Ансимов, а речь идет о нем, сказал: «Да, конечно, зовите». Я позвонила Таривердиеву. И он пришел... Молодой, красивый, элегантный, с замечательным лицом интеллигентного фавна. На фоне всех этих композиторов оперетты, скучных, старых, пардон, усаых, – Новикова, Милютина, Мурадели, – он был для меня каким-то... Вот тем, что мне казалось, что это и есть судьба новой оперетты.

Мы долго разговаривали, в том числе и о Большом театре. Он знал его, ходил туда. Говорили и об оперетте, чего нужно избегать (кста-

ти, Мурадели он знал и почитал), и мы стали искать вместе сюжет. У меня на столе лежал томик «Пора, мой друг, пора» Василия Аксенова. Тогда это только что вышло. Все это покупалось, читалось. И Микаэл вдруг спросил: «А что это у Вас?» – «Аксенов, – отвечаю. – А что, если Аксенов?» Вот я только что прочла «Пора, мой друг, пора» и «Апельсины из Марокко». Он сказал «Да», и взял томик. Вечером, поздно, очень поздно, раздался звонок, уже домой. «Блестяще! Это то, что нужно. Только либретто делаете Вы». «Микаэл, я не занимаюсь либретто» – отвечаю. Я же завлит. Это совершенно другая психологическая настроенность. Я настроена, я мыслю критически, а не созидательно, если так можно сказать. Я аналитик. Но он умел уговорить. И я согласилась. И стала писать. Были дни, когда я писала либретто, стоя у машинки в Большом театре, потому что он требовал: «Текст, текст, текст».

Драматургию мы определили с ним достаточно быстро. Он хорошо чувствовал драматургию. Работать с ним было как-то легко, весело. Он был отчаянно влюблен в то время. В актрису, ставшую потом известной. И он был очень вдохновлен. Ведь там по сюжету есть актриса, кинолента – все ему было близко и понятно. В оперетте уже определялось, на кого это будет ставиться. Ведь важно, когда и автор, и режиссер знают – на кого. И сочинялось быстро.

Надо сказать, что это не называлось опереттой. По жанру это была опера. Опера для молодых. Я часто думала, что многие замыслы Микаэла разбирались потом по частям. И его интонационный строй, и эта его речитация, и его манера – не тяжелое, а какое-то легкое звучание. Это все потом разбиралось другими. Вот потом появилась опера Рыбникова...

В эту оперу он вставил ставшую знаменитой «На Тихорецкую состав отправится...». Это было включено как номер, который вошел очень органично. Когда герои спектакля едут на БАМ, – знаменитая песня о БАМе. Это была удивительная, попавшая, давно написанная, но попавшая в этот замесел, музыкальный строй, в этот стиль произведения. Написанное мы часто проигрывали в кабинете главного режиссера, в Оперетте. Вот так и вижу Микаэла, сидящего за роялем, с чуть выгнутой спиной. Серый пиджак, голова красивой лепки. Он был молод, ему не было и сорока – тридцать три всего! Великолеп-

ной лепки руки на клавиатуре, и он играет. Было все так необычно. Он сам определялся тогда. Но он и определял стиль, который стал сейчас почти популярным.

Все было написано очень быстро. Он подгонял меня, как мог. Я пыталась держать темп. И, надо сказать, выдерживала. Была приучена работать. Это был мой первый драматургический опыт. Конечно, его музыка была намного выше моего либретто, которое я лепила из Аксенова. Задача была – сохранить текст. И – никаких опереточных номеров, никакой пары простакон. Конечно, была героиня, с удивительно острой проблематикой, с какой-то особой таривердиевской гаммой, пронзительной мелодикой. У нее было несколько арий, одна из них – «Не надо говорить о своих неудачах», – текст и музыка спаяны намертво. Это не было арией, это было каким-то раздумьем, какой-то музыкой души. Нельзя это исполнить просто голосом. Нужно было погружаться в себя.

Театр воспринял оперу прекрасно. Примерно тогда же раздался звонок из Театра на Таганке. Звонила завлит, знаменитая Элла Левина. Дама с пышным бюстом, кстати, героически защищавшая Юрия Любимова от всех нападков, очень преданный ему человек. И она сказала: «А не придете ли вы к нам? Мы хотим посмотреть эту вашу оперу для молодых, нам нужен музыкальный спектакль». Не знаю, откуда они узнали, но мы поехали. Помню, что поехали мы врозь, и когда я вошла в театр, Микаэл был уже там. Элла Левина – очень категоричная дама. Она сказала: «Мы посмотрели. Нам это нравится. Мы хотим это принять. Но у нас есть одно условие, скажу вам без всяких обиняков. Это не либретто». А у нас не было написано «либретто», было написано просто: «сценический вариант», «сценическая редакция», для того чтобы уйти от всего привычного в оперетте, в том числе и от слова «либретто». «Нас очень устраивает музыка», – закончила она свое резюме. Словом, я поняла, что им нужны две фамилии. Таривердиев и Аксенов. А я, как препарат этого сочинения, им не нужна. Если честно, я бы согласилась, мне было все равно. Я бы отнеслась к этому спокойно, у меня не было бы никакого чувства обиды. Но вдруг – вот какой естественный человек! – Микаэл сказал, что этого не может быть.

Мы встретились еще раз. Там был Аксенов. Мы впервые с ним тогда лично познакомились. Я восхищалась и им, и его повестью. Вообще

это был такой период – физиков и лириков, – и мы с восторгом относились к людям, новым явлениям – Евтушенко, Вознесенскому, Аксенову. И вновь Микаэл сказал, что об этом не может быть и речи. Он подчеркнул мое участие в работе. Что если вопрос стоит так, то ничего не получится. Сидел Аксенов. Он промолчал весь этот разговор. И ситуация в любимовском театре так и повисла. Хотя мне звонила Левина, страшно ругала Микаэла, который должен быть заинтересован в постановке, а вот он отказывается. А я должна на него подействовать.

И тогда я поняла, что он рыцарь, человек, который относится к соавторству с глубоким уважением. Он всю жизнь себя так вел, поэтому всегда что-то терял.

А в это время в Оперетте, которую собирались делать совершенно новой, другой, поставили «Вестсайдскую историю». Получилась она очень неинтересно. Была плохая критика, отрицательная оценка министерства – тогда же это было важно. Чуть ли не хотели спектакль снять с постановки, но все же выпустили. В общем, первый блин получился комом. Поставили «Орфей в аду» с новым текстом Михалкова, поставили наспех – и опять неудачно. В общем, спасением для этого режиссера было одно – вернуться на круги опереточные. В это время Мурадели как раз написал новую оперетту (или она у него раньше была написана). Тогда же время было дикое. «Поставьте, – говорил Мурадели, – получим Государственную премию». Он обещал это театру. Режиссер дрогнул. По-новому как-то не получалось. И он быстро поставил оперетту Мурадели. Спасаясь, стал готовить старую классику. Мне показалось все это чуждым и неинтересным. И я решила уйти. Режиссер обиделся, у нас возник конфликт. И опять рыцарь Таривердиев сказал, что мы оперу из Театра оперетты забираем. Какой автор, какой композитор заберет принятое к исполнению произведение?

А ведь тогда уже началась работа – переписывали ноты, были определены составы, начали учить текст. Как раз в это время Борис Александрович Покровский как-то при встрече спросил: «Что-то у вас там есть интересное. Показали бы. Я бы взял это для постановки в учебном театре ГИТИСа». Оперетта была послана куда подальше, и клавир был отдан Покровскому.

В Оперетте, может быть, это и вышло бы. Но для этого в театре должна была бы произойти серьезная ломка на постановке этой оперы. Хотя там было много учеников Покровского. Но в этом театре они превращаются в совершенно других людей. Они забывают все, чему их учили. Не знаю, из чувства ли самосохранения. Или штампы всегда легки, а к новому исполнителям труднее всего идти. Масса людей инстинктом сопротивляются новому.

Покровский взял клавир. Он что-то поменял, убрал, исходя из возможностей своих студентов. Это были студенты его выпускного курса, студенты четвертого курса, третьего курса, кстати, и студенты Ансимова тоже, один из них – знаменитый Лев Лещенко. Он был одним из исполнителей трех главных персонажей, будущий прима Театра оперетты. Кстати, великолепно работал. Курс принял это на ура. Художник сделал очень выразительные декорации. Например, для хора «На Тихорецкую...» (хора, как такового, не было, все исполняли солисты) он сделал так, чтобы каждый держал свое окно. И стояли они фронтом во всю длину сцены. Получалось, что на сцене стоит состав. Вот это Покровский. Это театр Покровского. Действие же происходит в Прибалтике, с какими-то прибалтийскими деталями, прибалтийскими фонарями, очень точными деталями.

Это был удивительный спектакль. На него ходили все. Переходил весь театр Любимова, который так и продержал это в плане, перебивала бездна драматических актеров, весь «Современник». На спектакль пришло все министерство. Был Кухарский, заместитель министра. Он не любил Таривердиева. Он пришел, конечно, убивать. Но он когда-то работал в Большом театре, до того, когда его преобразовали. И вот он пришел на этот спектакль. В подвальный театр в Гнездииковском переулке, маленький, с маленькой сценой, ложами по бокам, которые работали как сценическое пространство. Маленький оркестрик, причем это было специально оркестровано под возможности этого театра. Любимые Михаэлом «закнопленный» рояль, ионика (электроорган). И даже Кухарский, заранее заготовив заряд негодования, сказал: « Это завораживает». Он был молод и женат на дочери Микояна. Она была музыковедом и работала в «Советской музыке». Она стояла, не зная, как себя вести при муже. И смотрела на Таривердиева радужными глазами. Для меня это было

важно. Я боюсь музыковедов, я их не люблю. Они сведают музыку, не умея ее ни переварить, ни подать слушателям.

Это было удивительное сочетание – Покровский и Таривердиев. Личности. Третья личность – молодость исполнителей. Еще не отравленных опереттой, не переступивших этого окаймленного порога. Были на спектакле и мои друзья. Все говорили об ощущении другой музыки, праздника музыки, какой-то остроты музыки, пронзительности музыки. Был такой Юра Корев, музыковед, который говорил: «Я не очень люблю оперу: она меня утомляет. Я не выношу оперетту: я чувствую себя там полным идиотом. Наконец-то я попал на тот жанр, в котором бы я хотел существовать в музыкальном театре». Почему-то я это запомнила. Наверное, потому, что это было очень точно, это то, в чем люди бы существовали дальше в музыкальном театре, если бы это развилось. Но не развилось.

Выпущено это было в 1966 году, весной, это был выпуск Покровского. А в 1967-м или 1968 году Аксенов был запрещен. Его тихо запретили. А до этого на телевидении режиссер Полок собирался ставить фильм-спектакль. Мы хотели встретиться. Но позвонил Микаэл и сказал, что Аксенов запрещен. Это не шло в ГИТИСе, потому что студенты разъехались, распался курс, пошли петь свои сільвы и чардаши. И это сочинение ушло. Я очень жалею. Никаких авторских амбиций, все было сделано для Микаэла. Я старалась максимально сохранить текст Аксенова. Вот у Прокофьева, когда он берет чистый текст Достоевского в «Изроке», Катаева – в «Семени Котко» – есть какое-то уважение к автору. Микаэл из тех людей, которым нужна крупность литературы, а не ее пережевывание в опереточном духе. Мне жаль, что это ушло, может быть, это дало бы развитие новому типу оперы, или, может быть, мюзикла. Мы же называем мюзиклом все, что не является опереттой. Чепуха. Это своеобразный тип музыкальной литературы. И я думаю, что это дало бы начало, толчок развитию этого интересного жанра. Сохранение литературного источника и создание нового музыкального решения, не либретто, этой колченогой формы, а литературы. Композитор должен писать на крупную, достойную литературную форму, а не на обедненную литературу. Вот не состоялось.

Потом году в 1976–1977-м, был юбилей Большого театра, и в издательстве «Советский композитор» или мои книги, ежегодники об

искусстве. Звонят оттуда и говорят: «Мы издаем «Кто ты?». Я не знаю, каким образом они на эту идею вышли, но они издали клави́р оперы, полный, с текстом. Я сама выверяла текст. Там много было решено на речитативах, которые, в свою очередь, решены на ритмизованной прозе. Шел ритм Микаэла, именно его стиль, он играл на рояле, он задевал, как струны рояля, струны души. Много было ансамблей, ариозных кусков. Еще в Прибалтике ставили.

Вот в этой комнате мы однажды обедали, и на второе была перловая каша. В доме, кроме меня, ее никто не ест. Был рабочий момент, у меня в доме больше ничего не было. И я накладываю Микаэлу перловую кашу. Он ее героически съедает и говорит: «Это было как сон, как удар молнии». С тех пор, когда мои ели сваренное мною из нелюбимых блюд, мои говорили: «Это было как сон». Этой таривердиевской фразой мы до сих пор пользуемся.

Его рыцарство, его человеческая «особость» сказалась и в том, как он занимался с актерами, музыкантами. А он занимался с каждым. Концертмейстером на спектакле была Алла Семеновна, талантливый музыкант. Тем не менее с каждым он сидел и работал отдельно. Вот как-то он сидит с исполнительницей главной роли на сцене. На темной маленькой сцене, которая когда освещена (магия сцены!), превращается в большую. Днем же это маленькая коробочка. Вот он сидит с актрисой, играет, и они поют. Они – в своей манере, своим неповторимым таривердиевским голосом. Потом – она, уже по-исполнительски. Он ее поправляет: ее интонацию, добиваясь смысла, логики слова. Микаэл не режиссер, но он добивался именно смысла слова. Он объяснял ей, что можно сказать «я вас люблю», а можно сказать «я вас люблю». Главное слово каждой фразы он искал с каждым исполнителем. И вдруг я узнаю, – Алла Семеновна, концертмейстер, рассказала мне об этом, – что у одной из студенток случилась беда. И Микаэл дал ей деньги. Они же все нищие были. Какая у них была стипендия?! Он знал беду каждого. Он был настроен, как радар. У него был радар внутри, радар доброты. Он удивительно это все воспринимал. Он же мог остаться в Оперетте, когда я сказала, что я уйду.

А эта история, когда он взял вину на себя. Однажды мы ехали на дачу, мой муж, я, Микаэл и его возлюбленная. Когда мы выехали за окружную, он уступил ей руль. Ей очень хотелось водить машину. Как

мы не загремели тогда в кювет, как мы не перевернулись 38 раз, я не знаю. Она вела машину, как будто она была пьяная. Мы все хохотали, нам всем было интересно. Потом случилась та страшная история, которая стала основой сюжета фильма «Вокзал для двоих». На этой же машине. Осенью. И он взял вину на себя не потому, что он доверил ей руль. А потому что он рыцарь. Это была его суть. И в творчестве, и в жизни.

Во время постановки оперы Покровским и Таривердиевым был объявлен конкурс на лучшее название. Победило название «Кто ты?».

Оно родилось из сцены «Ночная улица», решенной как квартет четырех действующих лиц с заголовком «Кто ты?». Реплика либреттиста: «Появляются Олег, Эдик, Мишка, Таня. Что-то поют, свистя под транзистор Олега». На два форте с непередаваемым драйвом начинается собственно Квартет. «Кто ты? Кто ты? Кто ты?»: Дальше квартет разворачивается на стихи Андрея Вознесенского «Кто мы — фишки или великие? Гениальность в крови планеты. Нету «физиков», нету «лириков» — лилипуты или поэты!» И вновь — «Кто ты?», многократно повторенная фраза. На ней, выхваченной из середины стихотворения, решается сцена «Ночной улицы». Появляется она, как и рефренная фраза стихотворения, в конце следующей сцены «Гибель Кянука». Это один из ключевых моментов оперы, главный ее вопрос и главный ее ответ. Именно так ощущают себя Растиньяки шестидесятых. Стихотворение Андрея Вознесенского было программным, знаменитым, оно звучало как слоган. Микаэл Таривердиев использует в этой сцене лишь половину стихотворения, придав ему лаконизм, жесткость формы, заостряя, акцентируя внимание на главном.

Манифестность оперы очевидна и в самой ее музыкальной драматургии, и в оркестровке, и в подборе поэзии, которая использована автором. Вся опера строится на сочетании разговорных диалогов, речитативов (свободно ритмизованной прозы Аксенова) и собственно того, что составляет «тело» оперы — сольные номера, ансамбли, хоры. Вот для этих номеров Таривердиев использует поэзию своих еще молодых, но уже знаменитых друзей.

Поэзия была тогда в моде. И это была не просто мода. Это было повальное увлечение, это был кислород и свобода того времени. И в этом смысле выбор хорошей поэзии, а не использование поденной работы замшелых либреттистов — это тоже художественный манифест, выражающий настроение и поколения, и самого себя.

В опере звучит поэзия Андрея Вознесенского («Это было на Взморье» и «Кто мы, фишки или великие», «Нас несет Енисей»), Роберта Рождественского («Ты мой ветер и цепи»), Евгения Евтушенко («Весенней ночью думай обо мне»). Но Михаэл Таривердиев не может быть просто манифестантом. Он расширяет ощущение поколения, команды, братства, включая в него близких по духу людей. Не столько даже людей, сколько их слово. Он расширяет границы этого поэтического манифеста, включив в него близкую ему поэзию, интересующую и задевающую лично его.

В опере звучат две песни Кянука на стихи Григория Поженяна («Попрощаюсь и в седло с порога», «Не жалею, что лето ушло»), ария Вальки Марвича на стихи Семена Кирсанова («О, расстояния»), хор на стихи Евгения Винокурова («Дым в окно врывается»), ария Тани на стихи Евгения Винокурова («Не надо говорить о своих неудачах») и ее же ария на стихи Семена Кирсанова («Эль, ю, бэ, эль, ю... Люблю»). Стихотворение посвящено Лиле Юрьевне Брик, что тоже символично. Наверное, это единственный случай в опере, когда используется такая высокая поэзия столько авторов — не подвергнутая переписыванию и обработке.

Выбор поэзии Михаэлом Таривердиевым понятен — это его авторы, пространство близкой ему поэзии. Некоторые номера написаны давно. Но поразительным образом все они вошли в «оперу для молодых» без какого либо зазора. Обе вещи на стихи Кирсанова появились одновременно с вокальным циклом и первоначально предназначались для него. Но потом автор их отложил, проявив чувство драматурга и почувствовав три романса как целое. И действительно, два стихотворения Кирсанова, вошедшие в оперу, их музыкальное решение иные.

Один монолог на стихи Поженяна был написан для кинофильма «Прощай!» и использован в опере для молодых как знак, может

быть, знак того, что звучит вокруг (тогда этот цикл на стихи Поженина распространялся даже на рентгеновских снимках). На второй же монолог музыка была написана специально, как и на все остальные поэтические номера оперы.

Хор «На Тихорецкую...» на стихи Михаила Львовского перекочевал из постановки театра МГУ, и ему было суждено потом по иронии судьбы перекочевать еще раз — в фильм «Ирония судьбы...».

Эти монологи в условиях прямого диалога со зрителем вносят типично таривердиевскую лирическую интонацию, то камерное звучание, тот интим, присущий его музыке, будь то романсы или же его эксперименты в «третьем направлении». Это и продолжение действия, и его остановка. Все отобранные стихи чрезвычайно выразительны, авангардны по звучанию, не песенно-округлы, а, напротив, угловаты, полны разнообразных непривычных слов, словосочетаний. Они цепляют и остротой слова, и музыкальным произнесением. И парадоксальностью жизни героев на оперной сцене.

Но герои «оперы для молодых» так непохожи на привычных оперных героев. Эти люди такие узнаваемые, они словно сделали шаг из зала на сцену и странным образом запели.

В этом произведении Микаэл Таривердиев, несмотря на всю ее необычность, продолжает одну из главных оперных традиций — демократичность. Если опера, как было в XVIII и XIX веках, — демократический жанр, то и в XX веке она должна и может быть понятной. А как следствие, она должна опираться на то, что звучит вокруг и поднимать волнующие людей проблемы. На современной интонации, на современных звучаниях, типичных для шестидесятых, решена и инструментовка. (Две флейты, два кларнета, фагот, два саксофона, четыре валторны, две трубы, два тромбона, батарея, арфа, челеста, гитара, фортепиано и струнные — таков состав оркестра). Она вносит непривычный для оперы драйв.

В этом сочинении, рожденном стремительно и вдохновенно, Микаэл Таривердиев заложил прочную основу всех своих последующих оперных работ и основные их эстетические принципы. И доказал, что опера — жанр не устаревший. Весь вопрос, как его вернуть. В опере «Кто ты?» также нашло отражение и состояние его

души, и состояние душ вокруг него, и жажда нового в нем самом, и та же жажда в людях, для которых он писал. Здесь словно развернулось его жизненное пространство. И все совпало: любовь, друзья, жизнь, музыка, надежды.

И еще. Опера с такой степенью очевидности демонстрирует стремление автора вступить в прямой диалог со зрителем, слушателем, быть понятым. Это то, к чему стремился Микаэл Таривердиев всю свою жизнь — быть услышанным.

Тогда же, в шестидесятые, сложился и тип его концерта, весьма характерный для его способа творить музыку. Эти концерты, с которыми он объездил многие города Советского Союза, были способом налаживания «обратной связи» с теми, для кого он писал музыку. Эта живая связь была чрезвычайно для него важна. Но он не был артистом в прямом смысле этого слова. И целью его концертной практики было не собственно выступление на публике. Публика не влияла на его внутренний процесс, на процесс его творчества, на создаваемые им произведения. Это было попыткой создания контекста, в котором и на фоне которого появлялись его, сугубо личностные, его, и только его, тексты. Он искал понимания, он пытался объяснить, но всегда — и так было на протяжении всей его жизни — он выносил на публику только то, что было услышано, записано и сделано внутри себя.

Именно поэтому он был чрезвычайно строг и даже деспотичен по отношению к музыкантам, с которыми работал, добиваясь совершенного исполнения, часто отчаиваясь и теряя надежду, иногда заблуждаясь и в какой-то момент расставаясь с ними. Так было с Еленой Камбуровой и Ларисой Крицкой, позже — Галиной Бесединой и Сергеем Тараненко, с трио «Меридиан».

В своих концертах Микаэл Таривердиев вступает в прямой диалог с публикой. Он не просто исполняет или представляет свою музыку. Он обращается к людям. Он просит задавать вопросы, он отвечает прямо, никогда не кривя душой, говорит только то, что думает. Он получает сотни, тысячи записок, многие из которых до сих пор сохранились и лежат в полиэтиленовых мешках или в пап-

ках. В этих записках звучат бесконечные вопросы. По ним можно исследовать, что волновало в разное время разных людей. Конечно, большая часть вопросов — о музыке. Но встречались и такие записки, в которых звучит то же самый вопрос, что и в опере «Кто ты?».

Илья Клейнер, художник

Впервые я услышал о Микаэле Таривердиеве в начале 60-х годов в далекой Сибири, где я тогда преподавал философию и эстетику. Его музыку я впервые услышал не в магнитофонной записи, а с гнущейся прозрачной пластинки. Наш знаменитый земляк, заслуженный мастер спорта по штанге Рудольф Плюкфельдер, выезжал на соревнования в Ленинград, Москву. Оттуда он и привозил записи Эдди Рознера, Цфасмана, японских «диких уток», Гершвина, Луи Армстронга, Эллы Фицджералд и мелодии Таривердиева. Затем мы доставали большие рентгеновские снимки, смывали под горячей водой изображение, платили некоему «подпольному Гутенбергу», и дело было в шляпе. Стоила такая пластинка два рубля. Деньги по тем временам большие. Еще одна любопытная деталь. Во многих домах сохранились довоенные патефоны с механической ручкой для завода. Но острая металлическая игла могла быстро процарапать рентгеновскую пластинку. До чего мы додумались? Ранней весной резали с боярышника острые шипы и затем вставляли их в адаптер. Конечно, они изнашивались быстро, но их можно было заменить в любой момент, зато пластинка служила дольше. Так я впервые услышал мелодии Таривердиева с деревянной иголки.

Сейчас, спустя много лет, я думаю: а ведь это символично. По невидимому изображению человеческого тела мягко скользит нерукотворная игла природы, воспроизводя в звуках далекую, но такую близкую душу композитора...

Вообще-то я должен признаться, что всякая личность в той мере, в какой она выполняет акт, называемый философствованием, конечно, имеет черты шпиона. Всякий философ есть шпион (я, во всяком случае, так себя ощущаю) — только неизвестно чей. И у такого занятия есть еще такое качество: шпион должен быть похож на нормального гражданина. У него — сознание шпиона. У художника и у философа (я сказал уже, что художник принадлежит неизвестной родине) есть всегда искушение носить колпак той родины. Действительное философское понимание своего призвания требует от художника быть в жизни таким же, как все остальные. Хороший шпион должен быть таким же, как и все остальные. Флобер говорил, что в нормальной жизни нужно быть уважаемым буржуа — для того, чтобы в своем искусстве быть совершенно свободным. А вы просто вспомните по своим впечатлениям, по себе тоже, насколько сильно искушение быть и внешне художником, и насколько часто оно реализуется. С точки зрения Пруста, это нарушение некоторых гигиенических правил артистического мировосприятия. Попытка надеть колпак неизвестной родины приводит к вырождению твоего артистического или философского таланта.

Мераб Мамардашвили

На излете шестидесятых Савва Кулиш снял свой знаменитый «Мертвый сезон».

В это время мир заглатывал детективные романы, упивался элегантностью и суперменством Шона О’Коннори — Джеймса Бонда. В этом ли потоке появилась картина Кулиша, положившая начало популярности у нас «шпионской» темы?

Нет, это был другой кинематограф, другие герои. Достаточно сравнить Джеймса Бонда с Роланом Быковым — и разница становится очевидной. Русский шпион был другим. Корни героя «Мертвого сезона» уходят, как ни парадоксально это звучит, в традиции русской жизни, русской литературы с ее нравственными рефлексиями и поэтикой переживания своей судьбы. Не трюки, не сюжетные коллизии, не шпионские технологии и страсти двигали развитием событий и разворачивали текст. «Мертвый сезон» стал психологической, эстетской картиной, выражением романтического взгляда на жизнь, который был свойствен мальчишкам шестидесятых. Да, они были романтиками, эстетам, но на дне их восприятия было еще одно послевоенное кинематографическое впечатление, поразившее их, врезавшееся в память, даже если они о нем не вспоминали и не ссылались на него, — «Подвиг разведчика» с Павлом Кадочниковым. Это был один из первых героев-одиночек, романтический герой их юности.

Савва Кулиш рассчитывал, что музыку к фильму напишет Микаэл Таривердиев. Но он отказался. Микаэл Леонович вспоминал позже, что, прочтя сценарий, он не нашел внутри себя музыкального решения. Но все-таки за его отказом стояло что-то другое.

Он по-прежнему много работает в кино, от заказов отказывается нечасто. Савва — товарищ, один из своих, что всегда играло огромную роль в том, с кем и как он работает. У них было много общего — начало, взгляды, компании. Возможно, — по времени это совпадает, — работа над картиной как раз приходилась на время испытаний судами.

К тому же менялся стиль жизни, менялся характер и контекст отношений, менялось время. Компании для Микаэла Таривердиева сменились немногими человеческими привязанностями и отдельными дружбами. Период открытости миру, той степени открытости, провозглашенной в третьем направлении, циклах на стихи Пожениана и Вознесенского, закончился.

«Свисаю с вагонной площадки, прощайте!»

До отъезда Михаила Калика в Израиль в 1971 году они делают еще одну совместную картину — «Цена» по Артуру Миллеру. Камерная

пьеса об одиночестве, которая так и не вышла тогда на экраны. Пронзительная прощальная роль в кино Якова Свердлина, герой которого умирает в последних кадрах. Музыка в картине немного — тема клавирина и авангардно-джазовый «призрак», странное «видение» джаза сквозь призму атонально-сонорных звучаний. Смешная американская песенка, которую слушает герой Свердлина на старом патефоне. Ее записали Людмила Гурченко и Андрей Миронов. Исполнили они ее стильно, так, что от оригинала и не отличишь.

Отъезд Калика означает не только человеческую потерю. Это потеря возможности делать идеальное кино, кино своей интонации. Микаэл Таривердиев никогда не отказывается от своей интонации, но долгие годы, работая в этой области, формируя каноны классики кинематографа, он ни с кем не сосуществует в таком режиме внутреннего отражения, как с Михаилом Каликом. Отъезд Калика совпадает со сменой ландшафта жизни тех, кто пришел и делал искусство предыдущее десятилетие. Процессы были запущены, они ощущались и раньше. Просто пришел срок. В тексте времени появилась точка. Точка и абзац. Что-то начиналось снова. Время совпадения свобод — внешней и внутренней — закончилось. Время того кино, которое делалось вместе, в одном порыве, без оглядки на что-либо, прошло. Они — те, кто был и воспринимался молодыми, — стали сорокалетними. Их уже били. Они были битыми. Они были профессионалами. Они учились быть уважаемыми.

Вениамина Дормана сегодня вспоминают не часто, но до сих пор по телевидению регулярно показывают его картины разных лет. С Дорманом Микаэл Таривердиев делает свой первый «шпионский» фильм, положивший начало сериалу о резиденте. «Судьба резидента», «Ошибка резидента», «Конец операции «Резидент». С Веней, как он его называл, работаете всегда комфортно. Дормана ценят — за профессионализм, стабильность, характер, надежность, уважаемость. К Вениамину Дорману он был глубоко по-человечески привязан.

Премьера фильма «Судьба резидента» состоялась весной 1970 года в Доме кино. Позже она была показана по телевидению.

Это были две серии. Последующие серии снимались на протяжении пятнадцати лет.

Музыки в фильме немного. Красивая, с поющей виолончелью-соло, увертюра на титрах (тема пройдет через весь сериал), прелюдия для виолончели и фортепиано, в которой еще раз появляется тема увертюры. В этом фильме чувствуется усталость Микаэла Таривердиева от кино, а может быть, просто материал его не захватил. Но и здесь есть своя «изюминка», которая стоит, пожалуй, всего остального. Это то, что называется «музыка в кадре», — редкий случай, когда Микаэл Таривердиев пишет подобный эпизод сам. Он не любит делать то, что, как правило, трактуется или воспринимается не авторским (а это часто происходит с «музыкой в кадре», если это не музыкальный фильм). В этих случаях он просит подобрать и использовать что-то соответствующее внутрикадровой ситуации.

Но здесь он пишет на стихи Жан Превера изящное, небольшое, ностальгическое стихотворение «Барбара». В кадре его поет Андрей Вертоградов для героини-француженки, которую играет Эдита Пьеха. Парадоксально, но это так. Поет не она, а он. И поет по-французски. Многими это было воспринято как цитирование французской шансон. Написал же ее Микаэл Таривердиев.

Сохранилась запись его собственного исполнения на русском. Это нечто вроде послесловия, появление героини из «Прощай, оружие!», которой «в кадре» цикла не было. Или героини из цикла на стихи Ашкенази. Коротенькая новелла, длящаяся около двух минут, в которой есть и встреча, и расставание, и война, и ностальгия по чему-то дорогому, но утраченному, неопределенность и все-таки надежда ...

*Помнишь ли ты, Барбара,
Как под Брестом шел дождь,
шел дождь до утра,
А ты, такая красивая,
промокшая и счастливая,
Ты куда-то спешила, Барбара,
Барбара, Барбара, Барбара...*

Вспомни, под навесом
кто-то тебя ожидал,
И он крикнул тебе:
– Барбара, Барбара!
А ты такая красивая,
промокшая и счастливая,
к нему побежала, и он обнял тебя,
Барбара.
Где ты теперь,
О Барбара, о Барбара, о Барбара?..
Всех разлучила война.
Где теперь человек,
что тогда под навесом тебя ожидал,
тот, что крикнул тебе:
«Барбара, Барбара!»?
Он убит или жив,
Тот, чьи руки тебя обнимали,
О Барбара, Барбара, Барбара,
Барбара.
Дождь над Брестом льет без конца.
Только он не похож
на мирный ливень тех дней,
Потому что этот дождь
из огня, железа и стали,
все вокруг затопивший
тоской безысходной своей.
О Барбара,
Где ты теперь,
где ты теперь?..
Под дождем из железа и стали,
О, Барбара, Барбара, Барбара...
О, Барбара,
Где ты, где ты, где ты, где ты,
О, Барбара, Барбара, Барбара, Барбара,
Барбара...

Такая вот совершенно несоветская песня в фильме о судьбе советского резидента. И поразительная способность «прораста» своей интонацией, свой болью и одиночеством через любой материал.

Продолжавшаяся работа с Вениамином Дорманом заставляет его задуматься над предложением Татьяны Лиозновой: работать или нет над картиной по заказу Центрального телевидения по сценарию Юлиана Семенова. Таривердиеву не очень хочется делать еще одну картину про шпиона. Но все же он соглашается. Ему интересны новые задачи и возможности: эстетика телевидения, которую еще предстоит создавать (картина была одним из первых телесериалов и первым такой продолжительности), сюжет, развивающийся на протяжении нескольких серий, а значит, и развертывающееся музыкальное решение. Но главное — каким будет это решение. Он дает согласие, когда сам себе дает ответ на вопрос: о чем будет музыка к фильму.

Татьяна Лиознова

Я понимаю, почему Таривердиев не сразу согласился писать музыку. Он не мог себе представить, как ему, с его лирическим дарованием, найти место в этом остросюжетном фильме. Но я не случайно обратилась именно к Таривердиеву. Я хорошо знала его музыку, любила ее, она привлекала меня своей удивительной проникновенностью, щемящей нежностью. Мне были знакомы взгляды Таривердиева на роль музыки в кино, ведь я была слушательницей его лекций, когда он преподавал во ВГИКе, а я там училась. И мне нужен был именно такой композитор, который не шел вслед за материалом, а силой своей индивидуальности, своего мироощущения привнес бы в картину то, чего ни я, ни оператор, ни актеры не смогли бы выразить.

Сегодня, по прошествии 30 лет после выхода в эфир картины «Семнадцать мгновений весны» (а с момента начала работы времени прошло еще больше, работа длилась около трех лет), сюжет создания и сам киношлягер оброс мифами, легендами, анекдотами. Даже немногие оставшиеся в живых авторы и участники говорят о

его истории под влиянием груза свалившейся на них популярности. Когда это начиналось, вряд ли кто-то предполагал поразительную и странную судьбу фильма. Просто шла работа. Интересная, захватывающая, часто мучительная, надоедавшая. Никто не задумывался над тем, что творит историю. Но каждый, кто появляется в кадре, пусть даже в небольшом эпизоде, каждый, кто оказался причастным, испытал влияние картины на свою судьбу.

Это было рождением новой эстетики, эстетики семидесятых, новый способ высказывания, который был найден без видимого поиска, без публично заявленного в нем эксперимента, но сложился в классически завершённом виде. Это была резкая перемена взгляда, ракурса, способа говорить по сравнению со способом шестидесятых. Татьяна Лиознова, причастная, скорее, к эстетике, предвосхищавшей шестидесятые, выражавшая то, что им предшествовало, — как личность, как художник, — перешагнула туда, где ничто не заявлялось напрямую, где что-то подразумевалось, но высказывалось иначе, где прямота и обнаженность шестидесятых была невозможна. Утверждавшийся двойной стандарт в жизни, в искусстве — считывание смысла с контекста, как будто бы предполагающего другой текст, — все это говорит не то что о приземленности, но об изначальном понимании грунта, закона гравитации, гораздо менее иллюзорном и более практичном отношении к самовыражению и к своей профессии. Время безумного романтизма и иллюзий закончилось. Пришло время осознания контекста. Образ шпиона, героя-одиночки, оказывается весьма удобным и даже актуальным. Он дает возможность спрятаться, выставить ширму, он совпадает с самим способом существования тех, кто еще недавно был так яростно откровенен с миром. Меняется сам способ откровенности. Он прячется за иносказательностью, респектабельностью, классичностью формы.

О чем музыка к фильму, во многом определившая и его эстетику, и его судьбу? Микаэл Таривердиев рассказывает об этом в телепередаче «Музыка кино», которую он ведет по телевидению в конце семидесятых. Чуть более подробно пишет в своей книге. И каждый раз неизменно подчеркивает: «Когда я пишу музыку, я стараюсь поставить себя на место героя».

Примерно в то же время Вениамин Дорман знакомит его со Львом Маневичем, разведчиком, консультантом на его картине. Микаэл Леонович с ним много и увлеченно общается, слушает рассказы, узнавая, улавливая детали той стороны жизни, которая кажется ему романтической. Ему всегда близки героини-одиночки, один на один отстаивающие идеалы справедливости.

После выхода фильма кто-то связал по поводу Вячеслава Тихонова, что его роль играет Таривердиев. Действительно, молчащий в кадре «нордический» Штирлиц — и нежная, щемящая или тревожная музыка на фоне его безмолвных сцен. Но это был ход, режиссерский ход, который мог осуществить только актер такого класса, как Вячеслав Тихонов (чудес не бывает: его жизнь в кадре, его фактура, стильность воспринимаются уже несколькими поколениями), и музыка, которую написал Микаэл Таривердиев.

Ассоциируя себя с героем, он вновь и вновь пишет о себе. Что определяет он как главное, как мотив внутренней жизни? Ностальгию, тоску по далекой родине.

В один из моих приездов в Тбилиси, на концерте музыки Микаэла Таривердиева в Доме искусств, кто-то сказал мне: «Как жаль, что Микаэл Леонович так и не написал песню о Тбилиси». Я ответила: «Как же, он написал. Песню о далекой родине из «Семнадцати мгновений». Это так и не так. Она и о Тбилиси, об этом утраченном мире детства, которое он ощущал как свою родину. Но прежде всего она о той самой родине, о которой говорит Мераб Мамардашвили. О далекой, неизвестной родине каждого художника. Микаэл Таривердиев делает эту тему главной внутренней интонацией фильма. Именно он предложил ее Татьяне Лиозновой. Именно он заявил не только музыкальное, но и визуальное решение — небо (журавлиный клин добавила Лиознова), с которого начинается и которым завершается картина. Внутренний мир героя — об этом его музыка. Вновь и вновь звучит ностальгическая интонация, та самая интонация, авторство которой можно определить с первых же тактов. Музыкальная партитура картины придает ей ту степень человеческой, эмоциональной глубины, без которой это был бы просто многосерийный рассказ о просто шпионе.

Чувство ностальгии, светлой грусти лишено у Микаэла Таривердиева какого-либо пафоса. Повторяющаяся одинокая нота, затем секунда, последовательность нескольких интервалов — будто бы кто-то подбирает мотив на рояле — так появляются первые звуки в первых кадрах фильма. И лишь только потом звучит тема, сопровождающая полет журавлей в небе, знаменитая тема, ставшая визитной карточкой фильма и композитора.

Конечно же вся эта история была бы невозможной без двух людей — Юлиана Семенова и Татьяны Лиозновой. Но каждый из них писал о своем, решая каждый свои задачи, создавая свою эстетику. Судьбе было угодно, чтобы разные эстетики, ощущения, задачи сложились в единый, классически завершённый текст. В создании шедевра у каждого есть свои несомненные заслуги. Но в том, что так сложилось, есть какая-то воля времени. В это время нужно было именно такое сочетание людей и обстоятельств.

Об истории создания фильма, о людях и обстоятельствах можно было бы написать роман, множество исследований, кандидатских и докторских диссертаций. Эта картина и феномен ее взаимоотношений с обществом того заслуживают. Но до сих пор — а время уже упущено — он так и остался нераскрытым. Все разговоры вокруг картины, все материалы, появлявшиеся в прессе и на телевидении, не идут дальше поверхностных историй, анекдотов, вырванных цитат и общих слов. Документальные свидетельства уходят вместе с людьми. А подлинной историей владели лишь некоторые. Те, кто изначально видел, представлял целое. Остальные участвовали и знали лишь часть процесса.

Кино начинается со сценария. В «Семнадцати мгновениях» это особенно очевидно. Роман-сценарий во многом задал тон, визуальную эстетику. Умер Юлиан Семенов, один из тех, кто видел целое еще до появления самой идеи фильма. Никто так и не спросил, никто не пытался выяснить, как, зачем, почему он работал над этим сюжетом, наверняка одним из главных в его жизни. А ведь, может быть, он ни в чем так не выразился, как в этой картине. Можно относиться к Юлиану Семенову и к его картине по-разному. Но как

он работал с архивами, что им двигало, на кого и на какие материалы он опирался? Что-то ушло вместе с ним, так и осталось за его фирменным лейблом «Совершенно секретно» под грифом «навечно».

Я знала его совсем немного, но для меня очевидно, о чем он думал в этой картине, о чем он хотел рассказать. Не потому, что он рассказал об этом мне сам. Об этом говорит (мне так кажется) текст сценария, текст фильма, если его прочесть, как текст.

Один из диалогов первой серии

Ш т и р л и ц. Ужасно то, что вы, пастор, не являетесь патриотом германской государственности.

П а с т о р. Скажите, а то, что меня, пастора, полгода мучают в тюрьме, неизбежное следствие вашей государственности?

Ш т и р л и ц. В тюрьмах воспитывают заблудших. Естественно, те, кто не заблудшие, были врагами, те подлежат уничтожению.

П а с т о р. А вы решаете, кто перед вами прав или виноват?

Ш т и р л и ц. Безусловно.

П а с т о р. Значит, вы все знаете о каждом, кто где ошибается, кто где не ошибается. Но если вы все знаете, все о каждом из нас...

Ш т и р л и ц. Мы знаем, что хочет народ.

П а с т о р. А ведь народ состоит из людей, значит, во имя народа вы уничтожаете людей.

Ш т и р л и ц. За 11 лет мы ликвидировали безработицу, накормили народ. Да, насилуя инакомыслящих.

Этот диалог появляется вскоре после сцены пастора Шлага в камере с уголовниками, так напоминающей наши давние и нынешние реалии.

Для меня безусловно то, что, исследуя немецкие и наши архивы, описывая «германскую государственность», Юлиан Семенов выражал — через образ шпиона и подвиг разведчика, коридоры Рейха — реалии и отношение к тому, в чем жили мы сами. Он понимал общую природу этих разных государственных. Сознательно-иносказательно он отразил нашу партийно-советскую жизнь, с предвидени-

ем даже некоторых подробностей ее разрушения. Чего стоит такая деталь, как возможная судьба партийных средств (первая реакция Бормана на появление анонимного письма, направленность его мысли — возможность правильно распорядиться партийными деньгами)?! Создавая этот сюжет, Семенов расследовал историю своей семьи, своих близких, своего репрессированного отца. Вольно или невольно, он взял на себя роль «двойного шпиона».

Фигура Татьяны Лиозновой мне представляется самой загадочной во всей этой истории. Не будь ее, ее железной руки и холодного профессионализма — не было бы этой мистически мифологической картины. Именно она выбрала сценарий Семенова, положив начало его успешной работе в кино (после «Мгновений» появятся «ТАСС уполномочен заявить», «Петровка, 38» и другое). Известный писатель, он становится еще и одним из самых популярных сценаристов и людей кино. Именно Лиознова остановила свой выбор на Микаэле Таривердиеве, чей стиль, казалось бы, не совпадает с остросюжетными киноисториями. Она поразительным образом умела группировать и использовать людей. Без нее не возникло бы это кинопроизведение в том абсолютно завершенном виде, в котором мы его знаем. Ради картины она сломала свою личную жизнь, отказавшись снимать в главной роли Арчила Гомиашвили. После того, как в роли Штирлица утвердили Вячеслава Тихонова, он ушел от нее. Она осталась одна, одержимая «железная леди» советского кинематографа. Доживает свою жизнь в глубоком одиночестве, отгородившись от мира. Так, наверное, мог бы заканчивать свои дни шпион, доведись ему дожить до преклонных лет вдали от родины. Она, похоже, и ощущает себя сегодня как шпион какого-то совсем другого государства, не того, которому она когда-то отдавала свои силы.

Ее подбор и работа с актерами виртуозны. Это просто учебник режиссерского мастерства. Монтаж, игра крупными планами, психологизм «немых», бездиалоговых сцен, работа с формой, ощущение целого, документальность как прием и стиль картины, использование собственно хроники, дающее возможность расширять пространство действия. Использование закадрового голоса — еще одна важнейшая интонация и тембр фильма. Трудно представить себе

этот фильм без голоса Ефима Копеляна! Последовавшие подражания, воспроизведение стиля и тиражирование приемов, найденных Лиозновой, цитирования и римейки лишь подчеркивают количество и авторство находок.

Небывалая популярность картины сыграла странную роль. Фильм стал фактом масс-культуры, хотя сделан вполне элитарно. Жаль, что нам не свойственно извлекать уроки из своих историй...

Люди — документы, способные приоткрыть историю создания фильма, уже ушли.

Но все же остается самый достоверный документ — картина, ее художественное пространство. Оно есть неопровержимое доказательство собственной истории.

Сегодня вряд ли возможно воспроизвести творческий акт сценариста или режиссера, но можно понять их логику, если действительно проанализировать материал. Отчасти можно восстановить логику процесса, обратившись к партитурам, которые остались в архиве Оркестра кинематографии, куда все композиторы, работавшие в кино, были обязаны их сдавать в качестве подтверждения своего труда. К счастью, в фонотеке Киностудии имени Горького, на которой снималась картина, остался практически весь саундтрек, чистая, без шумов запись музыки, с вариантами, не вошедшими в фильм, полными, необрезанными номерами.

Когда мне довелось переписывать эти шесть часов музыки для домашнего архива, я полагала, что знаю материал. Кто же не знает знаменитые темы этого фильма?! Но как я заблуждалась! И как я была поражена и самим материалом, и преподнесенным мне уроком. Слушая все это подряд, я понимала: вот так создаются шедевры.

Татьяна Лиознова

Эта работа была мучительно трудной для всех нас. Нужно было мысленно иметь в виду всю драматургию фильма на протяжении двенадцати серий. Нам нередко отказывала профессиональная память. Как и где главная тема будет уступать место другим, какое место займет тот или иной эпизод — все невозможно было сразу учесть. Поэтому многое приходилось переставлять, заново моттировать, менять места

ми. И если учесть, что музыка писалась одновременно со съемками, а иногда и опережая их, и для меня было необыкновенно важно знать, где она возникнет, где нужно мне как режиссеру замолчать, чтобы дать ей возможность прозвучать сильнее, так как в этом месте она может выразить больше, чем я с актерами, – то можно представить себе, как была сложна работа композитора. Это был нечеловеческий, колоссальный труд. Сколько раз Таривердиеву приходилось заново перестраивать музыкальную драматургию, композицию, отказываться от написанного, сочинять новую музыку. Он приезжал на студию рано утром, а уезжал за полночь, работая с редкой отдачей, с какой-то самоотверженной одержимостью. И ночью работа продолжалась. Среди ночи он мог позвонить мне по телефону, чтобы я послушала новую мелодию. Он проигрывал ее в телефонную трубку, мы тут же ее обсуждали, принимали. А утром он привозил на студию совершенно другую, новую, считая, что первая была неудачной, даже просто плохой.

В самой картине музыка воспринимается не только естественно, но и очень просто. Это одна из причин, почему никто не пытался заглянуть чуть глубже, присмотреться к ней пристальнее. К тому же успех песен из «Семнадцати мгновений» дал повод приклеить к имени Таривердиева ярлык «композитора-песенника», сопровождавший его многие годы. Но простота восприятия – результат прочной конструкции, ясности драматургии, выстроенной по законам сугубо симфонического жанра. Кстати, музыкальная конструкция – одна из основных, фундаментальных основ, она держит форму самой картины. Симфонизм мышления особенно очевиден, когда слушаешь музыку в ее полном объеме, в отрыве от видеоряда.

Музыкальный материал представляет собой шесть основных тем, шесть тематических пластов.

Тема ностальгии, тема далекой родины появляется в звучании рояля в первых кадрах картины. Потом, в полном виде, в виде законченной фортепианной прелюдии, она разворачивается в знаменитой «сцене с женой». На этой же теме решена и песня «Большая, ты покинь меня...».

Тема мгновений, тема времени заявлена в конце первой серии – песней «Не думай о секундах свысока», которая чередуется ввос-

ледствии, на завершении разных серий, со своей инструментальной версией.

Тема провала, тревоги, опасности. Жесткие аккорды клавесина или рояля в сочетании с электроорганом и ударными. Она близка и по материалу к теме «Информации к размышлению», которая строится на равномерных ударах литавр и барабана, сухих пиццикато контрабасов и репликах клавесина.

Тема дороги, лирическая, и весь материал, связанный с ней, сопровождает героя, когда он остается один, в дороге, в машине. Это тоже тема ностальгии, устремленности к светлому, к освобождению.

Тема весны, свободы, тема швейцарских эпизодов, в партитурах так и обозначающаяся, как «Берн».

Если бы темы «крутились» в неизменном виде на протяжении двенадцати серий, они бы приелись и наскучили зрителю, несмотря на свое мелодическое обаяние и выразительность. Неизменными на протяжении всего фильма появляются лишь две песни, открывая и завершая каждую серию, чередуясь друг с другом и со своими инструментальными версиями. Во всем остальном композитор постоянно разрабатывает материал, меняя нюансы, инструментовку, переплетает тематические пласты. Темы появляются в постоянном развитии, перевоплощаясь иногда до неузнаваемости, «прорастая» одна в другую.

Например, тема Берна, вырастающая из одного короткого интонационного зерна, возникает в разных, порой противоположных по настроению симфонических эпизодах (в саундтреке шесть номеров обозначены как Берн-1, Берн-2 и т.д).

Берн-1 начинается с легкого тремоло скрипок на фоне аккордов арф, тема — у виолафона, звучит как что-то эфемерно-иллюзорное. Вступают виолончели с пронзительной мелодией. Им отвечает виолафон. Виолончели преобразуют этот новый материал в тему родины, и она повторяется у скрипок. Номер заканчивается секундными причитаниями-ламентациями. В партитуре он обозначен как «Пастор на лыжах переходит границу» и написан для одного из самых трогательных, ностальгических эпизодов картины. Эта тема здесь появляется впервые, как тема внутренней свободы, «цвет-

ного мира», человеческого пространства. И не случайно все номера под названием «Берн» композитор решает на основе струнных, добавляя лишь светлые тембры флейты, вибратона, арфы. Кстати, не будучи иллюстративной, музыка по-своему выстраивает сюжет фильма, делая свои, параллельные акценты.

Берн-2 – это просто взрыв оркестра. Это разливающееся вокруг солнце, миг упоения весной, свободой. Глиссандо арфы и скрипок как будто выплескивают светлое проведение темы у первых скрипок, тема повторяется еще и еще на фоне *divisi* всех струнных групп.

Берн-3 – тема передается флейте-соло, она появляется светло и спокойно, подхваченная вальсовым сопровождением прозрачных струнных. Потом тематическая фигура вдруг преобразуется в тему родины. Тревога появляется как легкий акцент, как какое-то отдаленное, подсознательное напоминание.

Берн-4 – тема звучит у гитары, повторяя идею материала Берн-3, но в какой-то момент появляются отголоски весны из Берн-2.

На этой же теме строятся номера, связанные с Плейшнером. В партитурах они обозначены как «Проводы Плейшнера» и «Гибель Плейшнера». Они близки (та же разработка темы, появление ее у виолончелей, те же ламентации – причитающие секунды), что не случайно: этот материал сопровождает и помогает создавать самые трогательные и человеческие образы фильма.

Каждый тематический пласт имеет свой ключевой момент, наиболее выразительный и законченный эпизод. Таким для материала «тревоги, провала» становится номер, который так и называется «Провал», длящийся около шести минут. На фоне отбивающего ритм малого барабана появляются характерные аккорды ионики (тембр электрооргана нарочито искусственный, не меняется на протяжении всего фильма). Потом вступает пиццикато контрабасов на мотиве, вычленном из темы дороги, который в этом контексте создает напряжение, «ломая» интонации, обостряя их, доводя до неузнаваемости и в то же время беря на себя функцию баса. Введение диссонантных «кластерных» аккордов рояля – следующий виток напряжения. Они появляются как удары и в то же время свободно, вторгаясь в ритмичность неизменного рисунка бара-

бана. Они создают другую линию жесткой ритмики, стремящейся к самостоятельному, независимому проявлению. Полифоническое мышление, полифоническое сочетание материала очевидно и в сопряжении тембров, их соединении, прорисованности и слышимости каждой линии, и в развитии, по принципу инвенции, материала. Странное, но типическое для Микаэла Таривердиева сочетание современных, характерных для этого времени тембров и интонаций (пиццикато контрабаса, ударный рояль, ритмический барабан, ионика) и барочного типа развертывания мелодики и формы, с возникающими по ходу в голосах имитациями, сменой типа изложения (рояль с аккордов переключается на линейность контрабасовой партии), жесткой структурированностью формы, движущейся по направлению к кульминации и сведению ее на нет.

Один из ключевых симфонических номеров в партитуре фильма, его драматическая кульминация, озаглавлен как «Проезд Кэт и Штирлица к границе после раненых». Здесь в одном тексте сходятся все темы и основные инструментальные тембры (за исключением «Мгновений»). Это виртуозная работа с материалом и пример того, как музыка своими средствами, своим языком может отражать сюжет, драму, коллизию, действие. И ставить необходимый акцент. Это фактическое завершение человеческого, «взаимоотношенческого» сюжета фильма. Среди массы персонажей фильма пастор Шлаг, Плейшнер, Кэт выстраивают, отражают мир другого Штирлица, создают его «человеческое» лицо. Это то, без чего он был бы неким абстрактным советским Джеймсом Бондом. Кэт в этой цепочке особенно важна. Ведь в фильме нет «любвонной истории», кроме «встречи Штирлица с женой», но это история не сюжетная, а мифологическая. Мир же, как сюжет, не существует без женского начала. Именно эту роль играет линия Кэт — Штирлиц. Она же берет на себя роль надежды, освобождения. Плейшнер погиб. Судьба пастора неизвестна. Кэт удалось прорваться. Финальное и последнее проведение лирической темы дороги появляется сначала в призрачном звучании одинокой флейты, которое вынашивают, добиваются мотивы тревоги. А в завершении — в звучании струнных, как олицетворение свершения чего-то главного, как символ освобождения, исполнения надежд. Внутренняя коллизия

фильма сжимается и прокручивается во временном пространстве четырех с половиной минут.

В «Семнадцати мгновениях весны» Микаэл Таривердиев обобщает опыт работы в кинематографе, те принципы, которые были разбросаны в картинах шестидесятых. Он пользуется камерностью — сольными инструментами, небольшими ансамблями, чаще необычными — сольный рояль, клавесин в сочетаниях с пиццикато контрабасов, ионика (электронный орган), ритмические (щетки, барабан) и сольные (литавры) ударные, электрогитары, часто солирующие, иногда — колористические, которые введены в состав симфонического оркестра. Оркестр вносит цвет в этот черно-белый фильм, в его графический мир гестаповских форм. Стиль композитора, склонный к лирике, интимной интонации, как нельзя лучше совпадает с принципами и возможностями, с сущностью телевидения. Кино- и телеэстетика, при многих общих чертах, отличаются разной интонацией общения со зрителем. Телевидение — искусство более камерной интонации, оно требует крупного плана, более пристального рассматривания внутреннего мира героя. Это было почувствовано и осуществлено Татьяной Лиозновой. И это дало возможность раскрыться, «попасть в десятку» стилю Микаэла Таривердиева.

Музыки было написано больше, чем записано. А записано — около шести часов звучания. В картину вошла примерно половина. Запись интересна обилием вариантов, раскрывающих принцип отбора, его логику. Она отражает процесс, что бесконечно увлекательно. Это поиск баланса — собственно музыкального, баланса сочетания с изображением, баланса соразмерности материалов, выразительностей, соотношений. Мелочей в работе не было. Слушаешь прекрасно записанный вариант какого-то номера. Нет, он отвергается — ты это понимаешь, когда вспоминаешь тот, что вошел в картину. Чуть-чуть сдвинут темп — и все меняется. Как известно, нюанс часто становится именно тем, что определяет направленность восприятия.

Например, для знаменитой сцены с женой была сделана оркестровая версия, которая была записана, но в картину не вошла. Действительно, эта сцена была бы другой: оркестр вносил бы ненуж-

ный пафос, не давал бы проявиться интимной интонации, которая требовалась в этой сцене, разрушал бы те крупные планы, те детали, на которых она строится. В результате эпизод разворачивается под звучание рояля, фактически это законченная прелюдия, сцена целиком решена на ней и «под нее». Эпизод снимался под заранее записанную музыку. Нужно отдать должное Лиозновой, не побоявшейся, казалось бы, «встроенной» сцены, которая длится более четырех минут, без шумов, на чистом звучании рояля.

Не вошли в картину и несколько песен на стихи Роберта Рождественского. По первоначальному плану каждая серия должна была начинаться одной песней, а заканчиваться новой, которая открывала бы следующую серию. Но по ходу съемок от этой идеи отказались. Материал оказался бы пестрым, простая и логичная конструкция картины, которую мы знаем, не возникла бы. К тому же стихотворные тексты, которые легли в основу песен, отвлекали бы, уводили от главных тем, отобранных и вошедших в фильм, накрепко сцементировавших и его поэтические образы, и проговоренные в стихах Рождественского главные темы фильма.

«Города» («Города, начинающиеся с вокзалов»), «Снег» («Я люблю, когда над городом снег»), «А ты полюбишь» — то, что осталось в партитурах и в записи. Прекрасные образцы песенного творчества Микаэла Таривердиева, забытые им, брошенные, так нигде и не использованные. Песни исполнил Иосиф Кобзон (в записи сохранились четыре, в партитурах — пять), чей голос после длительных проб, поисков и отбора стал знаковым.

На исполнение песен пробовались Валерий Ободзинский и Муслим Магомаев. Записи Магомаева сохранились. Два варианта «Песни о далекой Родине» и два — «Мгновений». Прекрасный голос, прекрасная работа. Не случайно Магомаев решил включить эти песни в свою антологию. Но это не тот голос, не та интерпретация, которая могла бы «лечь» в картину, совпасть с образным строем фильма.

Манера, в которой Кобзон исполняет песни Таривердиева, так хорошо известная нам сегодня, тоже была найдена не сразу. Как рассказывал Микаэл Леонович, месяц ежедневных репетиций, поиск точного произнесения текста предшествовали их записи.

В архиве сохранилось несколько вариантов. Чуть другой темп – и другое впечатление от музыки, ее смысла. В картину вошел тот, который точнее всего ложится на контекст и в котором пойман внутренний нерв, его темпо-ритм.

Песни из «Семнадцати мгновений», в отличие от многих вокальных опусов композитора, – редкий пример классического воплощения этого жанра. Куплетная форма, ясная, симметричная поэтическая строфа, более простая «песенная» интонация. Впрочем, здесь он вновь демонстрирует соответствие самому стилю поэзии. На стихи Роберта Рождественского было написано много песен разными композиторами.

Но, пожалуй, никто не выразил в музыке его стиль, интонацию так ясно, точно в соответствии с самой поэзией, как это сделал Микаэл Таривердиев. Характерно и то, что в фильм вошли тексты, написанные специально для него. Остальные создавались на уже существующие стихи.

Премьера фильма состоялась в сентябре 1973 года и имела оглушительный успех. Наступило время испытания популярностью.

В этой популярности было много приятного. От всплеска интереса к создателям фильма до пропусков, подписанных Юрием Андроповым (это устроил Юлиан Семенов), по которым можно было останавливать и парковать машину где угодно. «Без права остановки». Микаэл Леонович с удовольствием включился в эту игру «без права остановки» и даже как-то ради эксперимента остановил машину на Красной площади. И был в восторге, что это удалось.

Но радость от успеха кончилась быстро. И трагично. С приходом в Союз композиторов телеграммы, подписанной Франсисом Леем. Словно текст фильма стал разворачиваться в самой жизни. Эта история длилась несколько месяцев. Последствия же он испытывал всю жизнь.

Сначала он не придавал значения этому клочку бумажки, полагая, что кто-то зло подшутил над ним, как в результате и оказалось. Но содержание получило огласку, коллеги с удовольствием его обсуждали, музыку потихоньку стали изымать «из оборота» – запрещать на телевидении, радио, студии грамзаписи. Началась обыкновенная травля, разворачивавшаяся на фоне той самой популярности,

травля под светом всех возможных прожекторов. Это был очередной удар, а может быть, расплата за публичный успех.

Любой представитель поп-культуры, живущий по ее законам, по законам шоу-бизнеса, воспользовался или даже провоцировал бы подобный скандал, который, как известно, только увеличивает степень интереса у потребителей. Для Микаэла Таривердиева это было унижением, унижением его профессиональной, человеческой чести. Это то, что он пережить не мог. Не мог пережить того, что нужно было доказывать, что он ничего чужого не брал. И к публике он никогда не относился как к потребителям. Он видел в ней людей. Обращаясь к ним, он искал не успеха, но понимания.

В этой истории, подробно описанной в его книге, он словно попал в атмосферу шпионских страстей. В картине они намеренно сдерживаются. В жизни же страсти развертывались, словно компенсируя их умеренное присутствие в фильме. Слежка, прослушивание спецслужб, интерес и охота западных средств массовой информации, провоцирование на отъезд из страны. Композитор стал объектом повального интереса и словно сам стал героем шпионского фильма. Все развивалось так стремительно, так странно. Формальности зафиксированы тремя документами.

Обращение Председателю Совинфильма Отару Тенейшвили:

Обращаюсь в Ваше объединение, так как мне сообщили, что всеми совместными постановками, оказанием кинематографических услуг и регулированием авторских прав по сценариям фильмов, музыке и т. д. с зарубежными фильмами занимается В/О «Совинфильм».

Дело в том, что в Союз композиторов СССР поступила телеграмма от французского композитора Франсиса Лей следующего содержания: «Счастливы успеху моей музыки в Вашем фильме тчк Франсис Лей».

Как Вам известно, я написал оригинальную музыку к телевизионным сериям фильма «Семнадцать мгновений весны» и якобы телеграмма касается именно этой музыки.

Прошу по вашим каналам уточнить, в действительности ли названная телеграмма принадлежит Франсису Лейю. М. Таривердиев, 22 октября 1973 г.

Ответ от 31 октября:

Композитору М. Таривердиеву.

Уважаемый тов. Таривердиев!

В/О «Совинфильм» по Вашей просьбе обратилось к президенту французской фирмы «Фирмамент фильм продукционе» г-ну Шейко с просьбой связаться с композитором Франсисом Леем по телефону (так как Ф. Лей в настоящее время находится в США) и зачитать ему текст телеграммы, переданной Вами Объединению. Телеграмма возмутила Франсиса Лея, и он заявил, что никогда не посылал телеграммы Союзу композиторов СССР. Франсис Лей просил, чтобы Союз композиторов СССР обратился к нему официально, и тогда он заявит о своем протесте по случаю вышеуказанной провокации.

Г-н Шейко направил Объединению телеграмму, которую мы Вам передаем.

О. Тенеишвили, Председатель В/О «Совинфильм».

Телеграмма, пришедшая из Канн:

Франсис Лей заявляет, что он никогда не посылал телеграмму в Союз композиторов в Москве. 30 октября 1973 г.

Отару Тенеишвили, который помог случиться развязке этой истории, Микаэл Леонович был чрезвычайно благодарен. Но эта история никогда в нем не заканчивалась. Острота ее переживания, конечно, с годами смягчилась. Но пережитое разочарование повлияло на его отношения с внешним миром. Это разочарование было глубоким, оно коснулось чего-то для него очень важного. Нет, не реакция профессионального сообщества, разыгравшего эту карту, задела его больше всего. А способность людей, для которых он писал, к которым обращался, реагировать таким образом, присоединиться, стать участниками травли.

Это потрясло самые основы его надежды, может быть иллюзорной, но глубокой надежды и тоски по исправлению, возделыванию пространства, в котором и с которым он жил и работал. Он работал не просто профессиональным композитором. Он искренне верил в то, что музыка, хорошая музыка, современная музыка может помочь в переустройстве мира, в облагораживании душ.

Поэтому вся его музыка, монологичная по своей природе, искала и сознательно облачалась им в форму понятную, внятную, рассчитанную на диалог, на то, что она должна быть услышанной. Вот почему ему так важно было быть понятым. Вот почему он активно сотрудничал с телевидением, выступал на радио, поднимал проблемы в газетах. Вот почему он ездил по стране с концертами, не отказываясь от выступлений в самых глухих провинциях. Вот почему он возглавил телевизионный конкурс «Алло, мы ищем таланты!». Вот почему свои концерты он строил в форме диалога, завершая каждое свое выступление сбором записок из зала и отвечая на вопросы публики, иногда простые, а иногда – весьма проблемные и сложные. Он никогда не кривил душой, отвечая на них, говорил только то, что думал и чувствовал. Это было не способом создания интереса к себе. Это было попыткой, доступным ему способом изменения мира.

Ни один из многочисленных концертов в течение нескольких лет не обошелся без вопроса: «А правда ли, что Вы украли музыку? Верно ли, что государство заплатило за Вас?» В своей книге, завершая рассказ об этом эпизоде своей жизни, он написал: «С тех пор не люблю публику». И через какое-то время, не сразу, постепенно он отказался от концертных выступлений.

История с телеграммой стала для него драматическим уроком. Он узнал цену популярности. Вряд ли популярность, не будь такого поворота событий, могла как-то испортить его. Она никогда не нужна была ему в своих статусных проявлениях. Она нужна была ему как признак, как подтверждение востребованности, понимания, как ответ на услышанное послание.

Он был очень удобным объектом для популярности и неизменных ее проявлений – слухов и сплетен. Элегантный, красивый, талантливый, с такими «несоветскими» привычками и увлечениями, как водные лыжи и катер, спортсмен, светский человек, появлялся в обществе красивых женщин, курил трубку.

Что-то ушло из разговоров вокруг, а что-то до сих пор, как история с телеграммой и скандалом вокруг музыки из «Семнадцати мгновений весны», по-прежнему вызывает интерес, несмотря на свою давнюю исчерпанность.

Он не стал скептиком, ему это было чуждо, и ни одно из переживаний, драматических, трагических переживаний его жизни, не повлияло на его сопротивляемость этим противоположным, губительным для романтических, верующих натур свойствам. Он так и остался романтиком. А свою ранимость научился прятать за манерой держаться, которую часто принимали просто за светскость. Он научился быть шпионом в том смысле, который вкладывает в понятие «шпион неизвестной родины» Мераб Мамардашвили.

История с телеграммой, которая в результате подверглась экспертизе и было выяснено, что она напечатана на машинке с латинским шрифтом, — шутка в духе Богословского (многие считают, что авторство «шутки» принадлежит именно ему), — создала развилку в его судьбе. Она имела международную огласку, можно было этим воспользоваться, уехать и прожить совсем другую жизнь, с другим градусом востребованности, профессиональной, человеческой защищенности. Тем более что его провоцировали. И он думал об этом. Но принять такое решение не мог. В стране осталась бы мама, отец, сын — он хорошо знал, какими будут последствия, они не могли его устроить. Но главное — он просто не мог этого сделать. В этом поступке было для него нечто внутренне неприемлемое, противоестественное, какое-то предательство самого себя, того пространства, которое он ощущал как свое, несмотря на чужеродность системы, на нем выстроенной.

Он никогда не был и не мог быть диссидентом. Выбор, который сделали тогда некоторые люди из творческой среды, в том числе и близкие ему люди, был чужд его натуре. Как он не мог стать «официальным» художником, представителем советской системы, так он не мог быть и диссидентом. Он был и оставался одиночкой. Человеком своей собственной системы, жестких принципов, своего, личного, выбора. И всегда понимал, что внутреннюю свободу человеку приходится отстаивать при любых обстоятельствах. Прежде всего перед самим собой. Понятие внутренней свободы было для него, пожалуй, одной из главных ценностей жизни.

Фильм Лиозновой имел для него и другие последствия. История, воспринятая прямолинейно, как история о сотруднике советской внешней разведки, в глазах многих сделала его представителем офи-

циоза, каким он никогда не был. Ему было уже за сорок, но на почетное звание его никто не выдвигал. Первое звание он получил в пятьдесят лет, через восемь лет после выхода фильма. Он не попал даже в список на Госпремию РСФСР. Лиознова не поддержала его еще при выдвижении. Причина была банальной: она была обижена на то, что он не занял ее сторону в споре с Юлианом Семеновым — она хотела быть указанной в титрах как соавтор сценария картины.

До тех пор он был невыездным. Впервые его выпустили за границу в Польшу в 1972 году, в обычную туристическую поездку. Но он никогда не пытался выглядеть притесняемым, не говорил о своих проблемах. Он не мог не то чтобы носить, но даже примерить в своей жизни «колпак неизвестной родины». Он старался и выглядел уважаемым и преуспевающим. Таким его и воспринимали. Но эта была компенсация, это была защита, заслон между своим внутренним миром и внешней средой, в котором чужого было, наверное, больше.

В 1974 году он впервые едет в зарубежную служебную командировку в Берлин, где встречается с немецкими композиторами. К этому времени «Семнадцать мгновений весны» были показаны и в ГДР. Фильм, как мне рассказывали очевидцы, служившие тогда в нашем посольстве в ГДР, имел такой же эффект, как и у нас, — во время показа по немецкому телевидению улицы пустели...

В бумагах сохранились тезисы беседы, которые готовил Микаэл Таривердиев, готовясь к поездке. В них кратко и очень структурно изложены его понимание и принципы работы в кинематографе. Это, наверное, самое короткое руководство по созданию музыки к фильму.

Микаэл Таривердиев

Тезисы беседы с молодыми композиторами ГДР по вопросам советской киномузыки.

1. *Об эстетической природе звукового фильма. Отличительные признаки и средства выражения звукового киноискусства сравнительно с другими синтетическими искусствами.*

2. *Фильм как полифоническое произведение, в котором музыка выступает полноправным компонентом в создании художественного образа.*
3. *Классические принципы советской музыкальной кинодраматургии (Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Хренников, Кабалевский).*
4. *Четыре функции музыки в фильме.*
Музыка, выражающая главную идею произведения.
Музыка, создающая эмоциональную структуру эпизода.
Музыка, выражающая действие внутри кадра.
Музыка, воссоздающая атмосферу времени действия фильма (компиляция или свободная обработка).
5. *Унисонность или контрапунктность музыки по отношению к изобразительному ряду.*
6. *Тематизм мелодический и тембральный. Образность и сюжетность музыкальной темы. Песня, ее возможности и удельный вес в современном фильме.*
7. *Основные направления советского киноискусства в области музыкально-драматического решения фильма (позэпизодное, сквозное, лейт-тембральное и т. д.).*
8. *Взаимосвязь режиссерского и композиторского замыслов, сочинение музыкальной экспликации. Музыкальная экспликация как эскиз звуковой партитуры фильма.*
9. *Фонограммы фильма.*
Синхронная.
Предварительная.
Тонировочная.
Компилятивная.
Преимущества и недостатки каждого вида фонограмм.
10. *Музыка как ведущий компонент в данном эпизоде. Музыка как составной, подчиненный элемент в эпизоде, содержащем другие звуковые компоненты (диалог, монологи героев, шумы и т. д.).*
11. *Шумы как элемент звуковой партитуры фильма. Шумовые фактуры и их взаимодействие с другими звуковыми компонентами.*
Шумомузыка – синтез шумов и музыки.
12. *Запись музыки. Различия инструментовки, предназначенной для записи в тон-студии и инструментовки концертной.*

13. *Процесс перезаписи как финальная редакция всех звуковых компонентов фильма. Сведение фонограмм с 8–10 фильмфонографов на одну магнитную пленку. Контроль и консультации композитора в процессе перезаписи.*
14. *Киномузыка, перешагнувшая рамки экрана, границы экрана.*
15. *Советское радио, телевидение, фирма «Мелодия», Бюро пропаганды советской музыки и их значение в популяризации лучших образцов киномузыки советских авторов. («Кинопанорама», «Песня 72–73», телеконкурс «Молодые голоса», специальные программы радио и телевидения).*

Что поразительно и характерно, так это то, что он действительно не чувствует себя несчастным. Его слишком многое интересует в жизни, он на многое откликается. Его волнуют женщины, но, пожалуй, уже как-то по-другому. Он влюбляется, но ненадолго. Быстро забывает об увлечениях, которые меняются, как картинки калейдоскопа. И он по-прежнему пытается обрести «тихую пристань». После нескольких лет скитания по квартирам он наконец покупает двухкомнатную квартиру на улице Усиевича, в одном доме с Михаилом Каликом, который строил Изя Сосланд, общий с Мишей Каликом приятель. Темпераментный, трогательный человек, до последнего дня называвший Микаэла Леоновича «малышом». «Малыш» выглядит рядом с ним верзилой, но Изю это не смущает. Изя Сосланд был по своей первой профессии инженером-строителем. Процесс строительства недорогого киношного кооператива и общение с его будущими жильцами произвели переворот в его судьбе. Он закончил режиссерские курсы, стал работать вторым режиссером, а потом — директором картин на Киностудии имени Горького.

Какое-то время Микаэл Леонович не хочет переезжать в новую квартиру — его устраивает комната, которую он снимает в доме Большого театра на Садовой. Комната и квартирная хозяйка («Они меня всегда обожали», — рассказывал он). Переехав же, живет немного безалаберно, но весело со своими новыми соседями — тем же Изей Сосландом, Верой Писарук. Живут комунной, часто вмес-

те обедают, пускают в дом женатых друзей со своими подружками. И ни в чем себе не отказывают. Мне всегда нравились рассказы Микаэла Леоновича об этом периоде его жизни, смешные и вольные истории в стиле «Декамерона» советских времен. Но когда я просила наговорить мне об этом на диктофон, он наотрез отказался, обиделся и даже на время прекратил работу над своей книгой.

После отъезда Калика он пытается (и ему это почти удается) переехать в его трехкомнатную квартиру. Но в последний момент переезд срывается — квартиру занимает один из соседей, близкий друг брата Леонида Брежнева. Все же через некоторое время Микаэлу Леоновичу разрешили поменять свою маленькую двухкомнатную квартиру на две соседние, этажом выше, которые он перестроил и объединил в одно пространство. Это как раз совпало с работой над «Семнадцатью мгновениями», и гонорары, полученные за картину, ушли на ремонт. Так типовая квартира в районе, который мог бы стать местом действия фильма «Ирония судьбы...», в типовой девятиэтажке на типовой московской улице, стала его домом.

Он снес одну из стен, расширил гостиную, придумал при участии дизайнеров студии Горького интерьер, обив золотистым шелком стены, в одной из ванных комнат расположил крошечную фотолaborаторию. Обустраивая дом, он невольно привнес в него что-то от старых тбилисских парадных комнат. Конечно, комнаты в доме его деда — отца матери — Гришо Акопова, где он родился, были несоизмеримо больше. Но понятие пространства ведь относительно. Мне иногда кажется, что эта квартира обладает удивительными свойствами — раздвигать стены, расширять пространство. Например, когда звучит музыка или когда ты погружаешься в свои мысли. Или когда общаешься с людьми, которые приходят — те, которые живут сейчас и которые жили когда-то. Портрет мамы, совместный портрет родителей: старых фотографий на стенах немного, но это часть продуманного — нет, не интерьера — а того самого пространства, которое не определяется метражом обычной квартиры.

Какие-то вещи, их совсем немного, остались у него от родителей. Например, портрет прапрабабушки и прапрадедушки, напи-

санные в Париже в год первой Всемирной выставки. Многие годы они валялись на чердаке в Тбилиси и осторожно не предъявлялись. Микаэл Леонович, никогда не задумывавшийся о такого рода осторожностях, сделал эти портреты частью интерьера. Как и фамильный кинжал и пороховницу XV века, в которой не достает одного, самого большого камня — мама сдала его в Торгсин в тяжелые голодные времена.

Он окружал себя вещами, ценность которых никогда не определялась денежным выражением. Было важно их соответствие его внутренним представлениям об уюте, комфорте, их согласованности друг с другом. В музыке это называется ансамблем. Иногда очень недорогие вещи, став частью этой согласованности, приобретали значительность и даже производили впечатление (не на знатоков, конечно) старых, почти антикварных. Как, например, бронзовые пепельницы на длинных ножках, купленные когда-то по случаю в магазине уцененных вещей в Столешниковом переулке. Или золотистые плоские пепельницы с надписью «Бухара», которые были привезены из гастрольной поездки и так прижились на стеклянном журнальном столе. И еще. Вещи, которые были частью дома, служили ему, а не он им. А он был к ним привязан. Иногда, как ребенок к игрушкам.

Бывало так, что вещи сами появлялись, как будто находили свой дом. Или свое правильное место. Так появился рояль, замечательный «Стенвей». Когда-то он жил у его друзей, отец которых вывез его из Германии сразу после войны. Говорят, до этого он принадлежал Герингу. В типовой квартире рояль занимал слишком много места. Друзья предложили «поменяться роялями». Так небольшой кабинетный «Weinbach» Микаэла Леоновича переместился в типовую гостиную, а «Стенвей» переехал в его, уже нетиповую, квартиру. Вписался прекрасно, как и фисгармония фирмы «Паркер» прошлого века.

Микаэл Леонович долго искал подобный инструмент. Поиски не приносили результатов. Но как-то раздался звонок. Пожилой голос представился и... предложил подарить фисгармонию. «Я старый человек, мне некому ее оставлять. А вашу музыку я очень люблю. Заберите инструмент к себе». Так фисгармония стала частью дома.

Главное условие жизни Микаэла Таривердиева в любом пространстве — порядок. Родион Щедрин однажды таким образом выразил о нем свое впечатление: «Он до чрезвычайности любит порядок. Побывав у него дома, я почувствовал, что так, наверное, мечтал жить всю жизнь, хотя не прожил ни одного дня. При этом — удивительное и редкое чувство уюта!» А Микаэл Таривердиев не понимал людей, которые могут существовать в беспорядке, не убирать квартиру каждый день, разбрасывать вещи, у каждой из которых должно быть свое строго отведенное место.

Безупречно владея формой в музыке, он владел законами формы и в жизни. И этот дом стал для него не просто адресом, не просто местом прописки или вложения своих средств. И хотя он часто говорил: «Это не квартира, это декорация Мосфильма», его дом никогда не был декорацией, никогда не был просто интерьером. Как все, созданное Микаэлом Таривердиевым, он несет на себе отпечаток его внутреннего мира. Дом создавал форму его личной, частной жизни, которая, может быть, и есть главная форма жизни людей.

Квартира была удобна для жизни одного человека. А Микаэлу Таривердиеву очень важно было оставаться одному. Это было условием, внутренней необходимостью его существования, даже способом выжить. Поэтому жены были проходящие.

Тогда он был женат на Элеоноре Маклаковой, художнике по костюмам Киностудии имени Горького. Пожалуй, она помогла ему в утверждении себя в респектабельности. Это был уже другой дом, который соответствовал его ощущению своего, наконец обретенного, пространства. В этой квартире, в той самой обстановке, которая была им создана тогда, он прожил до 1996 года, то есть до последних дней.

В последнем интервью, которое Микаэл Таривердиев дал в Сочи весной 1996 года, отвечая на вопрос: «Почему Вы не уехали из этой страны?», он, полушутя-полусерьезно, ответил: «Я люблю свой диван». Он мог без многого обходиться. Но он не мог жить без любви. И эту форму своей жизни — с любовью — он вкладывал и в понятие своего дома. Поэтому он не уехал из страны. Просто он считал ее частью своего дома.

Что означала для него респектабельность? Здесь, как и во всем, для него важна не ее статусная, внешняя сторона, а какое-то внутреннее соблюдение формы. Приверженец классических канонов в музыке, смешивавший их с современными звучаниями, темами, поэтикой современной жизни, он и в быту стремился к тому же. Классические костюмы, рубашки классического покроя, неизменный галстук, манера держаться — респектабельность — он воспринимал как уважительную к самому себе и окружающим форму поведения. И как способ оградить себя, свой внутренний мир. Именно тогда, в семидесятые, среди его друзей, с которыми он общается, появляется немало респектабельных, уже состоявшихся людей. Но они привлекают его отнюдь не своим положением. В те годы он общается со Львом Кулиджановым, возглавляющим Союз кинематографистов СССР.

Он помнил Льва Александровича еще по Тбилиси. Его знал Лева, старший двоюродный брат Микаэла Леоновича. По компании брата он помнил и Евгения Примакова, Владимира Бураковского. Иногда он встречался с ними «на хашах», собиравших бывших тбилисцев.

Компании тех лет отличались от компаний и общения шестидесятых. Их объединял другой стиль, другие разговоры. В них не было той степени обнажения себя, безудержного драйва и богемности, свойственных компаниям шестидесятых. Общение было гораздо более спокойным. В основе — не творческие пересечения и скрещивания, не какие-то стремительные водовороты лиц, людей, для которых жизнь была искусством, а искусство — жизнью, а старые дружеские связи или новые контакты, которые были результатом их весьма успешных карьер. Но теплота и душевность в этом кругу, в кругу своих, были неизменными. Тбилисский акцент всегда чувствовалась в доме Льва Кулиджанова, в котором стал бывать Микаэл Таривердиев. Свое нежное отношение к этой семье, понимание ее неординарности — и самого Льва Александровича, и его жены Натальи Фокиной — он сохранял на протяжении всей своей жизни.

Лев Кулиджанов, Наталья Фокина (из разговора на съемках передачи «Баловень судьбы», лето 2001 г.)

Л.К. Я не помню, когда я его в первый раз увидел. Это было очень давно, очень давно. Мы же земляки с ним, я тоже родился и вырос в Тифлисе. Хотя познакомились мы в Москве. Он младше меня, в Тифлисе я его не знал, я не мог там с ним общаться. Как с ним познакомились, при каких обстоятельствах, я тоже не помню. Может быть, Лева Бадалян нас познакомил. Самыми близкими друзьями мы не были, но относились друг к другу всегда очень нежно.

Он мало изменился за свою жизнь. Он был человек модный, по-модному элегантный. И в музыке был вполне современен. Он был и очень мил, и старомоден. Он был по-старомодному вежлив, предупредителен. Это то, что уже вышло из обихода. Откуда это? Может быть, от юности, от его происхождения из Тифлиса. Я далек от того, чтобы сказать, что в Москве не было вежливых людей, нет. Но была в нем эта тифлисскость. Это был замечательный город. Сегодня он изменился. Но тогда это был старорежимный город, очень музыкальный. Одна из музыкальных столиц Советского Союза. Кто только не приезжал туда! И какие прекрасные музыканты там были! Да просто идешь по улице, а в открытые окна несется музыка. Все девочки обучались музыке. Консерватория была центром культурной жизни, бывшей ключом. Он успел услышать великих музыкантов, которые приезжали в Тифлис. То, что он уехал учиться в Москву, это совершенно естественно, и учился он у такого музыканта, как Арам Ильич Хачатурян, – это тоже естественно. И то, что он здесь остался, и то, что он стал москвичом – это все нормально и естественно. И москвичом он стал настоящим. Совершенно был москвич. Но вот эта печать старомодности, такой... я не могу это объяснить словами... Милость, вежливость, мягкость. Аристократичность. Красивый был человек. Рыцарь. Вот таким я его запомнил, и храню в моей душе.

Н.Ф. Если говорить об этой его старомодности, вот есть такое определение – «вежливый англичанин». Он скажет: «Моя собака и я». Этот принцип совершенно исключен из нашей жизни. Можно уже говорить о том, что это ушло, кануло, это не модно, даже больше, чем не модно. Тем не менее Мика всегда сохранял эту позицию. Он всегда пропускать кого-то вперед. В его жизни такая вот деликатность руководи-

ла всеми его поступками, которые были видны окружающим его людям, людям, которые с ним общались.

– А говорили, что он деспот.

Н.Ф. Возможно, но это... Ведь одно другого не исключает. Можно пропустить вперед и все равно не изменить своего отношения, в каком-то глубинном смысле, не изменить своей позиции, которую он всегда выражал в своем творчестве. При этом он был необыкновенно ранимый, его очень легко можно было обидеть.

– А вы помните историю с фальшивой телеграммой Франсиса Лея?

Л.К. Я тогда в это не углублялся, да, думаю, что и не стоит. Думаю, что эта история – неудачная шутка, которую раздули с тем, чтобы сделать ему больно. Он был добрый человек, он не относился к этому равнодушно. И никогда не вознаграждался так, как он того заслуживал.

– В своей книге он описывает историю, которая даже дала название целой главе – «Корабль дураков». О том, как вы пытались купить теплоход. Как все-таки это было?

Л.К. Ну он же всегда был большим любителем спорта. Спортсмен, в таком, я бы сказал, староафистократическом смысле слова. Любил водные лыжи, катера, лодки. У него здесь был катер, в Химках, он меня туда возил. В такой сарайчик, в котором стоял этот катер злополучный. Чинили его, чинили, что-то в нем все время выходило из строя. Он прекрасно действовал, особенно задний ход у него был хорошо отработан – он уходил прямо под воду. Смеется. Так что с этим катером не очень получилось. Но все равно он ездил на нем. Это его увлечение было очень милым и трогательным. Впрочем, так же как и идея с покупкой парохода и его переоборудованием. Он об этом написал в своей книге не очень точно. Мы не одни там были.

– Чья же была идея?

Л.К. Сейчас я уже не могу вспомнить, кто этот пароход высмотрел. Какой-то был небольшой пароходик, который продавали действительно за мизерную цену. Знаете, я теперь уже стар стал... Думаю, что если бы мы отважились на покупку парохода, все равно какая-нибудь ерунда бы вышла. А тогда мы рисовали себе в воображении то, чего бы у нас, наверно, никогда и не получилось бы: белый пароход, на котором ликует компания друзей, развлекается, посматривает по сторонам, по красивым сторонам, бороздя воды.

– А капитан? У парохода ведь должен быть капитан?

Л.К. Ну, капитан не избирался. Но, наверное, им бы стал Мика. Он же больше всех был увлечен идеями разных, так сказать, пароходов и катеров. Он был более квалифицированным в этом смысле человеком, чем остальные.

– А правда, что была идея назвать теплоход «Корабль дураков»?

Л.К. Наташа, моя жена, пришла, долго слушала, о чем мы там рассуждаем. Слушала, слушала, потом тихонечко, но так, чтобы все услышали, сказала: «Корабль дураков». И просто как из камеры воздух выпустили. Это на нас всех подействовало, как ушат холодной воды. Хотя никакого злого умысла у нее не было. Незадолго до этого прошел «Корабль дураков» Феллини. Он не был, по-моему, на широком экране, но мы его видели. Так что она просто процитировала название.

– Покупка корабля вызвала у Вас ощущение сумасшедшей затеи?

Н.Ф. Нет, наоборот. Это было такое прелестное мечтание... Собирались за столом друзья, люди, которые были приятны друг другу, которым было приятно сидеть вместе за столом. Такие вот приятные беседы теперь, наверное, уходят из общения людей. Мы редко встречаемся, редко получаем такое наслаждение собственно от беседы. А тогда это было. Собирались люди, приятные друг другу, и беседовали. Даже трудно представить себе сюжеты этих бесед, может быть, даже невозможно их восстановить. Это был какой-то созвучный, очень понятный друг для друга обмен, скорее даже не мыслями, а эмоциями. Эмоциональными мыслями, так будет правильнее сказать. И вот это благообразие в беседе хотелось перенести в какое-то более идиллическое место. Мика открывал для всех прелесть водной стихии: берегов, воды, какой-то яхты или чего-то в этом роде. Это были такие прекраснодушные мечтания... И мне очень жаль, что я вдруг, помимо воли, бросила эту фразу – корабль дураков. И сразу стало понятно, что это мечты, которые не имеют никакой связи с реальностью, никакого выхода в действительную жизнь. Так все это и рассыпалось. Но ощущение от этого общения осталось. Оно в нас, пока мы живы...

– А правда, что он не стал писать музыку для «Преступления и наказания»?

Л.К. Это была малоприятная история, в результате которой музыка не была написана. Потому что был претендент, им даже была

написана музыка, которую я принять не мог, не хотел. Она мешала картине. Мика готов был написать музыку, не претендуя быть указанным в титрах, не претендуя на деньги. Тут завязался какой-то неприятный узел. Мне не хотелось ни Микку ставить в глупое положение, ни самому оказаться в таком положении. Тем более что он нашел прекрасного звукооператора, который и выступил муз. оформителем... Он долго искал эти скрипы. Так картина и осталась на этих скрипах... И возникла красивая легенда о том, что картина не нуждалась в музыке, что и так все хорошо было в ней построено. Она действительно не нуждается в музыке. Хотя... Если бы Мика в это включился, он, наверное, обогатил бы ее, как в свое время получилось с другой моей картиной. Когда-то я делал картину под названием «Звездная минута». О космосе, о Гагарине, Королеве. К сожалению, получилось совсем не то, на что я рассчитывал с самого начала, когда получил сценарий. Я спрашивал, подтвержден ли сценарий документальным материалом. Мне сказали, что да, подтвержден. Выяснилось, что никакого материала нет, вообще никакого. Я собирал его с трудом, добивался, домогался. Потом эта картина долгое время лежала, ее не выпускали, потому что военная цензура была категорически против того, что там было. И никакой силой картину невозможно было выпустить. В конце концов в этом принял участие один-единственный человек, на которого эта военная цензура выходила, да и все остальные. А до этого генералы говорили, что все хорошо, и умывали руки. Картина сложилась так, как она сложилась. А финал не получался. Это должен был быть триумф, апофеоз: человек полетел. Но все это уже было, все видно. И вот этот финал сделал Мика. Он пришел в студию, где записывали музыку. Оркестр ушел, остался один трубач. Мика сел на вертящийся стул. С одной стороны – рояль, с другой – клавиш. И один, под изображение, сделал финал. И он сделал картину. Этот музыкальный финал сделал картину.

Л.К. Я с ним работал всего на двух картинах. Как было на «Преступлении и наказании» – я рассказал. Следующую картину я делал вместе с немцами, и контрактом было предусмотрено, что композитор будет немецкий. «Умирать не страшно» – я сам виноват, я хотел, чтобы в этой картине звучал Сибелиус. Но, к сожалению, композитор, который должен был аранжировать этот вальс, картину не ук-

расил. И только последнюю мою картину, «Незабудки», я делал вместе с Михай.

Следующей значительной и заметной работой Микаэла Таривердиева в кино стал восьмисерийный телефильм «Ольга Сергеевна». Сценарий был написан Эдвардом Радзинским. Это была первая большая режиссерская работа в кино молодого тогда Александра Прошкина.

Сценарий увлек Микаэла Леоновича своими темами и мирами, волновавшими его до чрезвычайности. Это может показаться странным, но это так. Предметом его любопытства были очень разные сферы. Например, микробиология. У него даже был очень хороший, подаренный после выступления в одном из НИИ микроскоп, и сейчас хранящийся в его фотолаборатории. Иногда он наблюдал жизнь бактерий. Еще одно непреходящее увлечение — море. А часть сюжета и научного эксперимента в фильме происходила на море. В работе над картиной принял участие и стал его другом тогдашний директор института океанографии. И, наконец, это был фильм о взаимоотношениях, о людях, их проблемах, о любви. Он соскучился по такому материалу. Все это, а также блестящая команда актеров, снимавшаяся в картине (Неелова, Джигарханян, Плятт, Ефремов), создавала атмосферу, которая всегда его «заводила», вдохновляла. Именно такая атмосфера создавала в нем тот внутренний накал, горение, давала толчок его внутренним процессам, и он работал с невероятной отдачей, увлеченностью, без удержу.

Было только одно обстоятельство: Радзинский поставил условие, что главную, титульную роль, роль биолога Ольги Сергеевны, сыграет Татьяна Доронина. Создававшая проблемы на съемках, повлиявшая на не очень счастливую судьбу картины Доронина никак не могла повлиять на ту степень увлеченности, с которой относился к материалу Микаэл Таривердиев. В процессе написания музыки с актерами он практически не пересекался. И его восторг был ничем не омрачен. Разве что жалобами режиссера. Сам же он работал именно с восторгом, увлеченностью и материалом, и командой, и самим Александром Прошкиным.

Его настроение, его отношение чувствуется в созданной им музыке, одной из самых светлых, возвышенных и таких характерных таривердиевских музык. Она перешагнула рамки собственно фильма, ее часто используют на телевидении, в кино, подкладывая под разное изображение. И поразительная вещь — все, что ни подкладывается, вдруг становится осмысленным, как будто освещается каким-то внутренним светом.

Работа над фильмом, а соответственно и над музыкой, длилась более двух лет. В отличие от предыдущего сериала и работы с Лизозной, здесь структура, драматургия картины и собственно музыки в гораздо большей степени рождалась по ходу съемок. Сюжет, с множеством героев и несколькими сюжетными линиями, большей разбросанностью материала, создавал определенные трудности. Но решение было найдено. Музыка, как было и прежде, во многом определила стилистику картины.

Александр Прошкин

Кино уже давно перешло на промышленные рельсы, и киномузыка стала частью этой машинерии: есть строгие сроки, графики, надо успевать. Таривердиев, при всем его огромном опыте и знании всех тонкостей кинопроизводства, совершенно не приспособлен к этому машинному существованию, к обычным производственным отношениям между режиссером и композитором, когда режиссер заказал, композитор просмотрел отснятые кадры и через несколько дней принес уже готовую музыку. Я понял, работая с ним над фильмом «Ольга Сергеевна», какой это для него болезненный и сложный процесс. Особенно труден первый этап вживания в материал. Пока такового не произойдет, пока материал в нем самом не вызовет каких-то внутренних движений, результатов не будет. Все сроки летят, а музыки нет. Таривердиеву нужен сильный музыкальный толчок, и он обладает замечательным качеством дожидаться этого толчка. И тогда из-под его пера рождается музыка, которая входит в картину на правах одного из главных героев.

Мне было безумно интересно, как Таривердиев создавал свои импровизации. Он не готовился к ним заранее, это было его принципом, запись производилась в студии с первого и единственного исполнения. Их главную ценность и составляла спонтанность. Ряд эпизодов фильма делался

так: я наговаривал композитору целый поток впечатлений, своих представлений о снимаемом материале, он сидел за инструментом и тут же начинал играть. Находившийся рядом контрабасист и ударник должны были естественно войти в его импровизацию. Это напоминало настоящий джем-сейшен, хотя к джазу прямого отношения не имело.

Импровизация действительно становится атмосферой картины. И в то же время собственно импровизации — в том виде, в котором они сохранились (преимущественно в записи, но частично и в партитурах) — это законченные инструментальные номера, выверенные и выстроенные по форме. В этих прелюдиях (для рояля, ударных и контрабаса, клавирина, ударных, контрабаса и вибратона, вибратона и ударных) отражается способ мыслить, чувствовать, исполнительская манера Микаэла Таривердиева, которая немислима без жесткой логики и структурной законченности. И вновь это излюбленный барочный тип мелодики, развертывания материала, фактуры, с примесью современных звучаний и той джазовой прививки, которую он получил еще в начале шестидесятых. Это далеко от джаза по форме — здесь нет ни квадратов, ни чисто джазовых взаимодействий исполнителей. Материал развивается по принципу инвенции. Контрабас берет на себя функцию генерал-баса. Легкие свинговые «раскачивания», равномерные щетки придают неповторимый колорит этой нежной, прозрачной музыке, которая сопровождает лирические сцены и пейзажные съемки. Отражение пейзажей, которые Микаэл Таривердиев любил больше всего, — моря и гор. Они были ближе всего к пейзажам его «неизвестной родины».

Одна из прелюдий, ставшая классикой, одной из визитных карточек его киностудии, так и называется: «Утро в горах». Призрачное звучание вибратона словно рисует прохладный разреженный горный воздух. Клавирина, с его свободной, иногда угловатой, ломающейся ритмикой, с типичными барочными украшениями, которые пропеваются, цепляясь друг за друга, складываясь в орнаментальную мелодию, скрещивают баховские интонации с отдаленным намеком на грузинский мелос.

Для картины было также написано несколько законченных номеров. Два из них — «Мелодия» и «Ноктюрн» — для ансамбля скри-

пачей в сопровождении рояля, которые записал популярный тогда Ансамбль скрипачей Большого театра под руководством Юлия Реентовича, и три песни. Монолог «Тишины» на стихи Вознесенского был написан раньше и вошел в картину в исполнении композитора. Две песни — «Не исчезай» на стихи Андрея Вознесенского и «Память» на стихи Давида Самойлова — были созданы специально и записаны Иосифом Кобзоном с Симфоническим оркестром кинематографии. В отличие от песен из «Семнадцати мгновений весны», где они связаны с материалом своей пуповиной, где они моментально включают нас в видеоряд картины, дают моментальную реакцию на то, что это и откуда, песни из «Ольги Сергеевны» могли бы появиться где-то еще, в каком-то другом контексте. Несмотря на то что тема «Не исчезай» разрабатывается в инструментальных эпизодах на протяжении всех серий. Да, они расширяют поэтику картины, раздвигают горизонты ее тематики. Но глубина и неординарность этих вещей, шедевров монологического песенного жанра, существует все же в картине немного сама по себе. Прошкин не совсем и не во всем справляется и с драматургическим материалом, и с самим собой. Здесь нет железной логики и стройности материала лиозновской картины. Впрочем, это же картина о любви, а не о шпионе. А визуальное решение, возможно, представляет собой один из первых опытов создания видеоклипов. Но тогда это было не очень актуально.

«Не исчезай», «Память» (рассказ о создании последней, о толчке, который стал «пусковым» для ее написания, об общении с Давидом Самойловым есть в автобиографической книге Микаэла Таривердиева) стали вершиной его собственно песенного творчества. Это вновь монологи. Но это песенный жанр в самом высоком его проявлении. Хотя он так далек от тех простеньких припевок, которые в то время начинали свое наступление на эстраду! Это сложная, лирико-философская музыка, пример того, как и песенный жанр решается в симфоническом ключе. Эти композиции не стали столь же популярными, наверное, прежде всего потому, что фильм показывали мало, он не имел того оглушительного успеха, который сопровождал «Семнадцать мгновений». Но есть и еще одно обстоятельство: стихи Рождественского проще, здесь ближе схо-

дятся два уровня текстов — явный и скрытый, внутренний текст, они прямолинейнее, выпрямленнее, что ли, в сравнении со стихотворениями «Не исчезай из жизни моей» и «Я зарастаю памятью». В последних есть та бесконечность внутреннего пространства, то самое «что-то», что неназываемо, а лишь, наверное, ощущаемо, что и привлекало всегда Микаэла Таривердиева в поэзии.

Картину встретили не очень доброжелательно, критиковали, правда при этом отмечая работу композитора. Многих раздражала манера Дорониной, сама Доронина. А что значили тогда критические отзывы в прессе? Это сегодня они стали нормой, их можно не замечать. Прошкин переживал критику и отношение к картине очень остро и болезненно. Он ее разлюбил. Даже запретил показывать по телевидению. С Микаэлом Таривердиевым он больше никогда не работал.

«Ирония судьбы...» началась с иронии судьбы. Это было время напряженной работы и все-таки счастливой передышкой перед очередными испытаниями. Так случилось, что Эльдар Рязанов и Микаэл Таривердиев оказались в одно время, летом 1974 года, в Пицунде, в Доме творчества кинематографистов. Они общались, Микаэл Леонович пытался поставить Эльдара Александровича на водные лыжи, правда, безуспешно. Там, в Пицунде, Микаэл Леонович и услышал в исполнении Эльдара Александровича «На Тихорецкую состав отправится...». Рязанов был убежден, что эта песня народная. Она нужна была ему для его новой картины. Автор во время исполнения своей песни проходил мимо. Так он стал автором будущего фильма.

О работе с Рязановым Микаэл Леонович всегда вспоминал как о чем-то чрезвычайно приятном, легком. Да и музыка картины производит впечатления чего-то прозрачного, светлого, почти невесомого. Музыкальное решение определилось быстро, как-то само собой. Хотя работа над ним была временами «кровавой».

Вокальный цикл, который лежит в основе музыкальной концепции фильма (он написан частично на предложенные Рязановым

стихи, частично — на выбранные композитором), родился чуть ли не за одну ночь. Потом были написаны лирическая инструментальная тема, преобразующаяся по ходу фильма, блестящий концертный вальс на тему песни «Если у вас нету тети», симфоническая увертюра — один из немногих примеров работы композитора с анимацией, требующей «короткого» штриха, моментальных, реактивных переключений, инструментальной театральности. С написанием песни на стихи А. Аронова у Микаэла Леоновича были самые большие проблемы: еще один пример того, как ему не нравилось делать то, что является «музыкой кадра», бытовым эпизодом, прямолинейным решением, что может быть лишено поэтики, вызывающей звучание собственно кадра.

Все романсы в картине исполняются тоже в кадре. Но это специальное решение, это не бытовые эпизоды. Это то, что составляет внутреннюю, глубинную интонацию фильма, его экзистенциальный текст. Они вновь организованы автором в вокальный цикл, в поэтическую драму, диалог героев, приподнятый над коллизией собственно сюжета, его сценарного выражения.

Романсы на стихи Евгения Евтушенко, Бориса Пастернака, Беллы Ахмадулиной, Марины Цветаевой развивают найденный композитором стиль, его взаимоотношения с поэзией. Но уже на каком-то другом витке чувствования. Удивительно их «попадание» в состояние автора, которое определяет впечатление от картины в целом, как и «попадание» такой музыки в такой, построенный на деталях быта, сюжет.

Фильм был выдвинут на Государственную премию СССР. Композиторов, работавших в кино, выдвигать было не принято. Но Эльдар Рязанов, отстаивавший музыку, стиль, поэтику картины перед телевизионным начальством, также яростно отстаивал и включение композитора в список на награждение. И отстоял. В отличие от большинства режиссеров, ревновавших успех музыки в своих картинах, Эльдар Александрович всегда признавал значение композитора в «Иронии судьбы...», да и в других картинах, значение и роль людей, кто работал с ним. Люди были для него небезразличны.

Для Микаэла Леоновича Госпремия за «Иронию судьбы...», против которой боролись тогда многие его коллеги, была первым офи-



Из семейного альбома. Сато Акопов а с друзьями и за рулем.

13/VII-47.

Восход солнца

Иван Иванович

Вступительный
раздел, первый период, 1-й, 3/4

The first system of handwritten musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

The second system of handwritten musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, maintaining the key signature of one sharp and the 3/4 time signature. The notation shows a continuation of the melodic and harmonic lines from the first system.

The third system of handwritten musical notation. This system includes a large, sweeping slur over the upper staff, indicating a long melodic phrase. The notation continues with various rhythmic patterns and accidentals in both staves.

The fourth system of handwritten musical notation, which appears to be the beginning of a new section or phrase. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp, followed by a series of notes and rests.

“Восход солнца”. Рукопись 1947 г.

ПОБЕДА

СВИДЕТЕЛЬСТВО О РОЖДЕНИИ

Имя: **Маривердиев**
 Пр. **Микаэл Леонидович**
 родился (г/д/м) **15/III/1937.**
 национальность **армянец**
 мать **Зельдовская**
 приданье **первого**
 Место рождения **Машинный**

Возраст **0 лет 0 мес 0 дн**
 Место рождения **Машинный**

Родители:
 Отец **Леон Кавазардович Армянский**
 Мать **А. К. Оганя**
 Семейные **Тригорьевич**
 национальность **Армянец**
 Место рождения **Машинный ЗМ**
 Место регистрации **Машинный ЗМ**
 Дата рождения **29 III 1937**

1937 года **III** месяца **26** числа
 произведена соответствующая запись **1473**

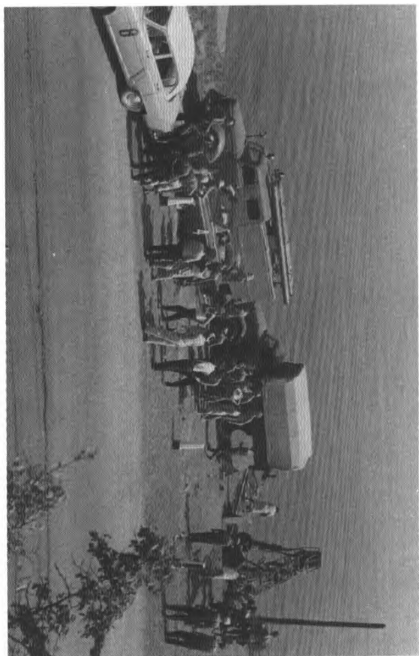
[Подпись]

Свидетельство о рождении.



Маленький принц.

фото М. Таривердиева



Handwritten musical score, first system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Ми - я - те" written below it. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The bottom staff has the instruction "ped bp" written below it.

Handwritten musical score, second system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "те" and "ли" written below it. The middle and bottom staves are piano accompaniment.

Handwritten musical score, third system. It consists of three staves. The top staff is a piano line with a glissando marking "gliss." and dynamic markings "pp". The middle and bottom staves are piano accompaniment.

Handwritten musical score, fourth system. It consists of three staves. The top staff is a piano line with dynamic markings "pp" and "p". The middle and bottom staves are piano accompaniment.

Handwritten musical score, fifth system. It consists of three staves. The top staff is a piano line with dynamic markings "p" and "pp". The middle and bottom staves are piano accompaniment. A large section of the bottom staff is heavily scribbled out. The word "ped" is written below the scribbled area. The system ends with a signature and the date "11-11-66".

Рукопись романса "Листья" из цикла на стихи Л. Мартынова, посвященного Заре Донухановой.

С Зарой Долухановой.



МИНИСТЕРСТВО РЕЧНОГО ФЛОТА РСФСР
Специальная инспекция

СВИДЕТЕЛЬСТВО № 0577
судоводителя-любителя

Выдали гражданину Таривердиеву М.П.
на основании вложения и аттестационных квалификационных
справок судов внутреннего плавания, выходящих из ведения
организаций, неподведомственных Министерству речного
флота, и постановления межведомственной комиссии
единой комиссии при судоводительской инспекции

Хиткинского участка Носовского бассейна
ПРОТОКОЛ № 13 от 26 марта 1992

Гражданин Таривердиеву М.П. аттестуется
гражданскими управлением судами Вятской
области с мощностью двигателя до 100 л.с.
и назначен на работу розвод Р. на участке
Канал им. Москвы



Handwritten signature and stamp



Фамилия Таривердиев
Имя Михаил отчество Леонид
Домашний адрес Тбилиси
Владимирская ст 14
Личная подпись М.П. Таривердиев

Зарегистрирован в коллективе физкультуры:

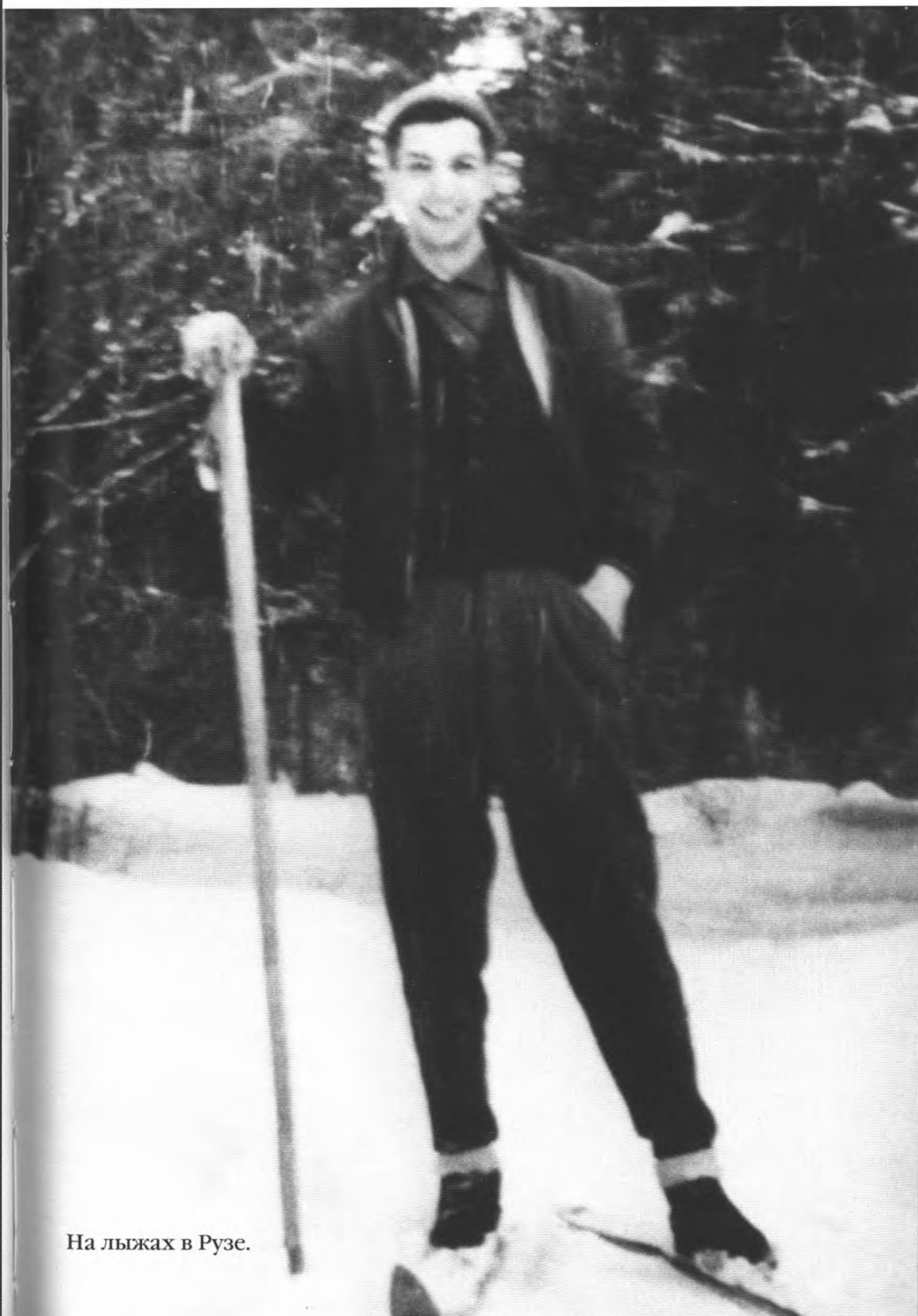
Председатель Совета
коллектива физкультуры

Всесоюзный Комитет по делам физической культуры и спорта
при Совете Министров СССР

Билет № 1456

Фамилия Таривердиев
Имя Михаил отчество Леонид
Присвоен Третьей спортивный разряд
по плаванию (вид спорта)
Значок № _____ выдан _____ 1992 г.
Начальник учебно-спортивного
управления _____
М. П. _____ 1992 г.

Свидетельство судоводителя и билет
разрядника по плаванию.



На лыжах в Рузе.

ff. 17 мгновений весны

Проlogue №2 (1 мизига) ~~Музыкальный~~

Andante (5) (6) dir. 2

Handwritten musical score for the first system, including staves for 7-V, 6-V, 3-V, 4-V, and 1-C. The score is annotated with "Andante", "pizz.", "arco.", and "dir. 3". A stamp from the "Министерство культуры СССР" (Ministry of Culture of the USSR) is visible, dated "20/10".

Handwritten musical score for the second system, featuring a double bar line and various musical notations such as "pizz.", "arco.", and "dir. 3".

Handwritten musical score for the third system, including staves for "Violoncelle" and "Vcl".

Handwritten musical score for the fourth system, including staves for "Violoncelle" and "Vcl".

International Telegram Form (MEЖДУНАРОДНАЯ ТЕЛЕГРАММА) with handwritten details:

- Sender: FRANCIS LAI
- Receiver: TENE ISHVILI SOVINFILM, 33 RUEVOROVSKY, MOSCOU
- Text: FRANCIS LAI DECLARE N AVOIR JAMAIS ENVOYE TELEGRAMME A UNION COMPOSITEUR MOSCOU AMICALEMENT GEORGES CHEYHO
- Signature: Франсис Лай заявляет что он никогда не посылал телеграмму в Союз композиторов в Москве. Игорь Шейко
- Date: 30.8.73

Рукопись фрагмента музыки к фильму "Семнадцать мгновений весны".

Международная телеграмма: "Френсис Лей заявляет, что он никогда не посылал телеграмму в Союз композиторов в Москве".

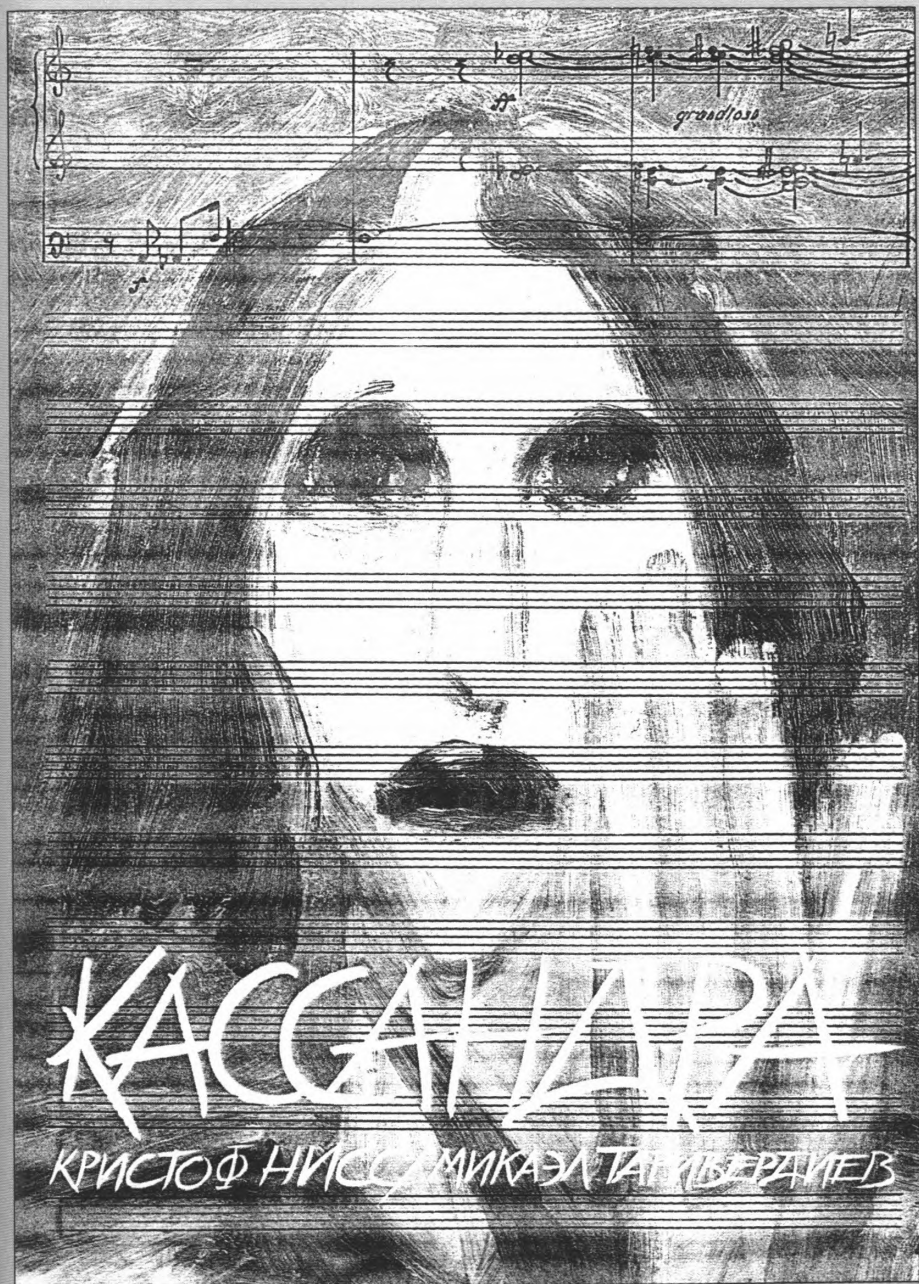


Handwritten musical score for organ, first system. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. It contains a melodic line with slurs and dynamic markings '6 fff' and '4'. The middle and bottom staves are in bass clef and contain sustained chords with dynamic markings '4 fff' and '4'.

Handwritten musical score for organ, second system. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. It contains a melodic line with slurs and dynamic markings '3 3'. The middle and bottom staves are in bass clef and contain sustained chords with dynamic markings '3 3'. The system is labeled 'II Мануала' in the upper right corner.

Handwritten musical score for organ, third system. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. It contains a melodic line with slurs and dynamic markings '3 3'. The middle and bottom staves are in bass clef and contain sustained chords with dynamic markings '3 3'.

Кода симфонии для органа "Чернобыль". "Quo vadis?"



Обложка первого издания концерта для органа “Кассандра”.



В программе
“Новые имена”.
с И. Вороновой
и В. Суворовым.

Москва.
Концертный зал
им. М.И. Глинки.
Репетиция
вокального цикла
“Сонеты
Шекспира”.



Трио

М. Тарнопольский

Violino

Cello

P-f

(V = 7 секунда)

(На 8 секунда)

expressivo

mf

Трио. Opus post.



циальным признанием. Но даже не собственно премия для него была важна. Самым главным было участие Рязанова, его отношение, сама возможность такого отношения, о чем он помнил всегда. И очень удивлялся, сожалел, расстраивался из-за того, что Рязанов больше с ним не работал.

И все же Микаэл Таривердиев работал с ним еще один раз. Уже после своего ухода. В картине «Тихие омуты», фильме Эльдара Рязанова 2000 года, звучит музыка Микаэла Таривердиева. Так они встретились еще раз.

Фильм, который вспоминал Лев Кулиджанов и который он делал с немцами, — «Карл Маркс. Молодые годы». Художником по костюмам он пригласил Элеонору Маклакову. Значительная часть картины снималась за рубежом. Для художника это означало длительные командировки. Микаэл Леонович был задет и этим, и тем, что Кулиджанов работает с другим композитором. В общем, сложился неприятный клубок обстоятельств, что стало одним из внешних поводов разрыва с Элеонорой Петровной. Талантливый художник, интересная женщина, она рассталась с ним достойно. Она пришла в его мир и тихо, без претензий его покинула. Брак был уважаемым, спокойным. Но, как вспоминает Микаэл Леонович, «жены были двоюродными». Не мог он простить ей и то, что она предпочла работу и ушла от его проблем.

Родители старели, болели. Переехав из двух- в трехкомнатную квартиру, он решил настоять на их переезде. Сначала переехала мама. Потом отец. В Москве они прожили недолго. Умерли один за другим, с дистанцией в один год. Мама — в августе 1976-го, отец — в сентябре 1977-го.

Смерть матери он переживал болезненно. В общем-то, с ее уходом он так и не смирился. Конечно, боль с годами утихла, но он так и не принял этого слова «смерть». Мама была, оставалась с ним. Просто он не мог ее видеть. «Как ты думаешь, мама там молодая и красивая?» — спрашивал он, как будто я могла это знать лучше, чем он.

Он заказал памятник из белого мрамора с ее профилем, скопированным с любимой им фотографии. Он обустроил могилу, в ко-

торой похоронили и отца. А потом, незадолго до своего ухода, он попросил меня, чтобы его похоронили в этом же месте. И чтобы ничто не трогали, только лишь выбили его имя на поставленном им же памятнике.

Тогда, после смерти матери, и в тот момент, когда отец оказался в больнице, с диагнозом, внушающим мало надежд, он впервые испытал сердечную боль. Через несколько дней после годовщины смерти матери (Сато Григорьевна умерла 6 августа 1976 года), и точно в день своего рождения он попадает в Бакулевский институт с обширным инфарктом миокарда. Здесь он узнает о смерти отца.

Это произошло рано утром, в сентябре. Его состояние не улучшалось. И ему боялись сказать о том, что отец умер. Когда Рудольф Мовсесян, врач-кардиолог и один из самых близких друзей, вошел к нему в палату, он не успел ничего произнести, как Микаэл Леоневич сказал: «Я знаю. Папа умер», — и назвал точное время. С этого момента он пошел на поправку.

Большую часть времени он проводит в своей мастерской на улице Горького. Она нужна ему, когда переезжают родители. Она вообще нужна ему, для того, чтобы оставаться одному — непременное условие работы. Он любит это пространство, где репетирует с исполнителями, встречается с режиссерами, друзьями и просто живет. Дом, к которому он не очень успел привязаться, путает после смерти родителей. «Тихая пристань» разрушена. Прежнего мира нет.

Но именно в этот период Микаэл Таривердиев пишет поразительно светлую музыку. Она вся словно освещена солнцем.

Искусство возникает и утверждается там, где существует неутолимая тоска по духовности, идеалу, собирающее людей вокруг искусства. Ложен путь, по которому устремилось современное искусство, отказавшееся от поисков смысла жизни во имя утверждения самоценной личности. Так называемое творчество начинает казаться каким-то странным занятием подозрительных личностей, утверждающих самодовлеющую ценность персонализированного поступка. Просто как волеизъявление. Но в творчестве личность не утверждается, а служит другой, общей и высшей идее.

...Если искусство оперирует иероглифами абсолютной истины, то каждый — образ мира, явленный в произведении однажды и навсегда! И если позитивистское научное и холодное познание действительно представляет собою как бы восхождение по нескончаемым ступеням, то художественное — напоминает систему внутренне завершенных и замкнутых сфер. Они могут дополнять друг друга и друг другу противоречить, но они не отменяют друг друга ни при каких обстоятельствах — напротив, они словно обогащают друг друга и, накапливаясь, образуют особую сверхобщую сферу, разрастающуюся в бесконечность. Эти поэтические откровения, самоценные и вечные, свидетельства того, что человек способен осознать и выразить свое понимание того, чьим образом и подобием он является.

Андрей Тарковский

Жанр вокальных миниатюр из «Иронии судьбы...», как и все вокальное творчество Микаэла Таривердиева, невозможно отнести к готовым формальным клише «песня-романс». Это музыкальная поэзия, стихотворения, идеально отраженные в музыке. По-прежнему их форма зависит от поэзии, которую использует композитор и от того, в какой части своего пути, сфере своей музыкальной

судьбы он находится. И по-прежнему музыка — дневник его состояний, самый достоверный документ жизни автора, не внешней, но внутренней. С «Иронии судьбы...» в творчестве Микаэла Таривердиева начинается период мадригалов.

Весь слой старинной добаховской музыки чрезвычайно ему близок. В разное время он извлекает и трансформирует на свой лад разные стилистические пласты. То они оживают приметам барокко, то классическими аллюзиями, то легкостью и изысканностью рококо.

В «Иронии судьбы...» впервые проявляется формула мадригала, которую впоследствии композитор применяет в вокальных циклах на стихи Андрея Вознесенского «Запомни этот мир», Вадима Коростылева (четыре баллады из к/ф «Ученик лекаря»), Сонетах Шекспира (к/ф «Адам женится на Еве»), Николая Добронравова (две песни из к/ф «Предчувствие любви»), Пабло Неруды («Любовь, не покидай меня» из к/ф «Медный ангел»). Период этот завершается циклом «Пять песен на стихи Марины Цветаевой», последним вокальным опусом, прощальным обращением к поэзии.

Никогда Микаэл Таривердиев не ставил для себя подобных формальных задач на уровне провозглашаемой идеологии. Его способ сочинения музыки — фиксация того, что звучит в нем. Просто эти стили, их атмосфера, приемы — его родная стихия. Он чувствует их, они живут в нем на подсознательном уровне, как формула идеального музыкального языка.

Что есть суть мадригала? Это любовная лирика, возвышенная, изящная, куртуазно высказанная. Выражение чувств, но спрятанное за возможностью произнести «люблю» несколькими голосами (в классическом мадригале текст раскладывается на трехголосную фактуру). В «Иронии судьбы...» вокальные тексты произносятся монологично, одним исполнителем. Но способ чувствования здесь иной, чем в шестидесятые — начале семидесятых. Не случайно вокальные миниатюры периода второй половины семидесятых — начала восьмидесятых звучали в переложениях для трио «Меридиан», дуэта Галины Бесединой и Сергея Тараненко, не случайно к ним сегодня обращаются и пытаются исполнять ансамбли старинной музыки. Старинная манера пения, исключая форсирован-

ный звук, оказывается ближе всего к тому способу произнесения музыкального слова, к которому стремился Микаэл Таривердиев в своих глубоко индивидуальных поисках себя.

Минимум средств, к которому прибегает композитор, их классичность, приверженность канонам старых мастеров (которые, несомненно, адаптировались им и к современной практике, и в то же время — к современным чувствованиям, метафорам) на протяжении многих лет заслоняли истинный контекст его творчества, его собственный канон, которому он следовал. Видимая простота настораживала его коллег, музыковедов и критиков, ставила в тупик мнимым отсутствием материала для анализа, отклик же у публики вызывал зависть.

На протяжении нескольких десятилетий прошлого века «академистами» серьезная музыка была превращена в резервацию, в которой признавались лишь те средства, те способы работы со звуком, те авангардные техники, которые появились в начале XX века. Именно они были провозглашенным канонам современной музыки. Собственно технологии были поставлены во главу угла. Но Микаэл Таривердиев не мог состоять на службе у технологий, существовать за забором, в чужом контексте, хотя он знал и его. Более того, этот чужой контекст со штампом «современная музыка, авангард» стал — и он это чувствовал — неким культурным клише. Композитор расширял временные рамки современного музыкального потока до того времени, к которому он чувствовал себя причастным. Вокальные циклы из кинофильма «Ирония судьбы...», «Запомни этот мир», Сонеты Шекспира, которые появились в период мадригалов, — поэтический взгляд на мир, образец не укладывавшегося ни в какие клише способа высказывания, многие годы выдававшийся за песни, не требующий серьезного к себе отношения.

Конечно, если понимать под словом «песня» все, что поется, то это действительно песни. Но их ставили совсем в другой ряд, припиливая к эстраде, выставляя за дверь собственно искусства, отказывая со снобистским пренебрежением в причастности к явлениям культуры. Но именно Таривердиев привнес в жизнь многих людей, не читавших поэзии, слово, произнесенное Шекспиром, Цветаевой, Ахмадулиной, Пастернаком, Вознесенским. Они узна-

ли не только их имена, но и стихи, зазвучавшие голосом Микаэла Таривердиева. Для этих стихов нужна была отнюдь не техника так называемого авангарда, холодного взгляда на жизнь, как точно определил его Андрей Тарковский. Поэзия такого уровня и класса, такого глубоко человеческого взгляда на мир могла быть проявлена лишь на всечеловеческой чувственной основе, какой была и есть классическая система музыкальных координат.

Впрочем, Микаэл Таривердиев, как и многие значимые фигуры искусства XX века, — явление не только музыкальное. Это явление жизни, пример способа проявлять себя в контексте времени, явлений и способности преодолеть условность времени. Понятие прошлого и будущего есть только в настоящем. Там, где движение остановлено — нет ни прошлого, ни будущего. Есть только миг. «Запомни этот миг» — название цикла на стихи Вознесенского есть суть выраженного в этот период мадригалов.

И еще, мадригал — это воплощение, настроение идеального. Не устремленность к идеальному, но — пусть краткосрочное — проживание, существование в идеальном. Идеальной любви, идеальной возвышенности, сглаженности собственно драмы. Возвышенное не может быть чрезмерно драматичным. Это я имела в виду, применяя по отношению к мадригалу слово «куртуазность». Это осуществленное идеальное. Короткий, запечатленный миг переживания гармонии.

Даже трагические стихи Беллы Ахмадулиной «По улице моей который год звучат шаги, мои друзья уходят» решены именно так. Но ведь сами стихи дают повод пережить их таким образом. «Ощутить сиротство, как блаженство» — мгновение гармонии с самим собой в своем одиночестве. Или пастернаковское «Никого не будет в доме» — это гармония пустынного пространства.

Все выбранные стихи в «Иронии судьбы...» — об одиночестве. Но здесь нет борьбы с одиночеством, стремления его преодолеть, это лишь фиксация момента и даже смиренность. Не «Я», но:

*... кто-нибудь,
Приди, нарушь*

*Чужих людей соединенность
И разобщенность близких душ...*

Диалог исполнителей — диалог двух одиночеств, которые не пытаются нарушить одиночество друг друга. Для них оно — свершившийся факт, сиротство, переживаемое как блаженство. Любовь — лишь тень, ностальгическая надежда, акварельный сон из японского цикла, предопределенность.

Для исполнения вокального цикла из «Иронии судьбы...» нужны были особенные исполнители. Мужской голос определился сразу, с этим не было проблем — Сергей Никитин. Его профессионализм, свой собственный музыкальный опыт, его тембр, манера мгновенно соединились с требованиями автора, совпали с образом героя, которого играл Андрей Мягков. С женским голосом были проблемы. На исполнение романсов пробовались разные певицы. Никто не подходил, пока Микаэл Леонович не вспомнил об Алле Пугачевой. Где она — никто не знал. Но все же ее разыскали. Когда фильм вышел на экраны, Пугачева была уже знаменитой, самой популярной певицей, недавно взошедшей звездой, но с совершенно другой манерой петь, жить на сцене и существовать в жизни. В момент же работы над романсами из «Иронии судьбы...» она все еще оставалась Анджелой, поэтической закадровой сказочной героиней «Короля-Оленя».

До сих пор старожилы «Мосфильма» вспоминают процесс записи музыки к легендарному фильму Рязанова. Несчетное количество дублей, максимализм композитора и режиссера в работе с певицей. Результат — классическое исполнение, безупречное звучание той самой поэтической музыки, музыкальной поэзии, голоса, без которого невозможно сегодня представить себе этот фильм, ощущение Рождества, светлой сказки. Никогда больше Пугачева не повторила манеру, которую создал в этом фильме и в этих вокальных опусах, используя ее голос, Микаэл Таривердиев. Не хотела, не могла, ушла в сторону, выбрала свою дорогу. Но то, что эта работа для нее много значит, можно убедиться по антологиям ее записей: в них неизменно представлена «Ирония судьбы...» (и «Король-

Олень» тоже), и по «Старым песням о главном», в цикл которых по ее настоянию были включены именно эти романсы. Причем съемка сделана на основе старых, «классических», фонограмм. «Вживую» Пугачева их больше никогда не исполняла.

Лучше и подробнее всех мог бы рассказать об этой записи один из лучших звукорежиссеров и тонмейстеров не только «Мосфильма», но и вообще нашего кинематографа, Юрий Рабинович. Он был одним из создателей уникального звукового пространства фильма, который сегодня даже чаще не смотрят, а слушают в канун Нового года. Юрий Рабинович — еще и один из тех людей, к которым Микаэл Таривердиев всегда очень тянулся. Если он с кем-то и дружил, сходился ближе — так это с такими «профи», как Юра. Тех «профи», для которых не было мелочей в работе, которые знали профессию досконально, чувствовали, резонировали творческому замыслу и становились полноправными участниками процесса.

Среди близких друзей Микаэла Таривердиева мало знаменитостей. Может быть, их нет совсем. Есть люди, близкие по духу, по творческим устремлениям, по совместной работе, по кругу общения, товарищи. Понятие товарищества всегда было очень значимо для него. Но дружил он, сближался, впускал в свою интимную, личную жизнь очень немногих. А таких вот «технических» людей — звукорежиссеров, фотографов, мастеров фотоаппаратов, электронщиков, спортивных тренеров — он любил, любил с ними общаться, многому у них учился.

Еще один человек такого плана, дружба с которым возникла именно тогда, в те годы, — инженер-электрик Алексей Андреев. Алик появился в мастерской на улице Горького что-то починить. Людей, которые классно делали свое дело, Микаэл Леонович чувствовал сразу. С ремонта проводки и началась эта дружба.

Ни с кем он не дружил «свысока». Я помню эпизод, когда Алика нужно было встретить у причала на Речном вокзале: он с семьей возвращался из поездки. Выходившие люди были поражены, когда Микаэл Таривердиев подал для него к трапу свою машину. Но для него это было нормальным.

Огромную роль в жизни Микаэла Таривердиева сыграла и играет и по сей день его глубокая привязанность к Мире Салганик. Он

называл ее сестрой. И ближе друга в его жизни не было. Не родственные связи, не «знаменитость» или «не знаменитость» были важны для него. А какое-то внутреннее совпадение, вера без каких-либо поставленных условий и условностей, доверие и преданность — вот что было важным.

Микаэл Таривердиев вновь обращается к поэзии Михаила Светлова и объединяет несколько его стихотворений в цикл «Песни старых комсомольцев». Он посвящает его памяти матери. «Она была старой комсомолкой, — объясняет он свое обращение к этой теме, — и то, о чем говорится в строках Светлова, — это была ее жизнь». Но комсомольцы и их песни у него странные. Они далеки от бравурных, пафосных, железобетонных образцов советской массовой песни, этих звуковых «девушек с веслами», гипсовых пионеров и героев на бронзовых конях. Его комсомольцы — романтики, трогательные люди, живые и лирические. Они уже появлялись в его предыдущем цикле из трех песен на светловские стихи. И не случайно песню «Ходят дружной парюю комсомольцы старые» он переносит в этот цикл. Она и дает ему название.

Цикл был опубликован издательством «Советский композитор» в конце 1976 года под названием «Мы с тобой, товарищ», по первой строке одной из песен. И это не случайно — комсомольцы, правильные комсомольцы, могли быть только молодыми. Старые комсомольцы — в этом чудилось что-то подозрительное. Выбор стихов, акценты, которые Микаэл Таривердиев расставляет и этим выбором, и музыкальным решением, настроением, которое оно создает, далеки от привычных шаблонов «комсомольской образности». Поразительно то, что и здесь, в военном цикле, он остается лириком.

Используя некоторые стихотворения Светлова не полностью, он выделяет наиболее личные, лишённые признаков «советскости» сюжеты. Не будь таких слов, как «комсомольцы», «далекие красноармейцы» или «Московский военный округ», то они бы воспринимались (да, в общем, и воспринимаются), как нечто обобщенное, метафорическое. Не советское, а просто людское. Озябший часовой — он может стоять в карауле где угодно. На войну при-

зывают везде («Было холодно, было мокро, ветер жалобно завывал... И Московский военный округ на войну меня призывал»). Присутствие же таких номеров, как «Я другом ей не был, я мужем ей не был», «Мы с тобою, товарищ» (типично таривердиевский взгляд на мир: «Мы с тобою, товарищ, не заснули всю ночь. Мы мечтали, гадали. Как? Как нам людям помочь?») и вовсе поворачивают цикл в лирическую сторону, к вечным человеческим проблемам, идеалам. Поэтому и решает композитор этот цикл, обращаясь к классическим звучаниям.

Например, как строится самый драматический номер, «В разведке». Голос звучит на *staccato*, вся фактура напоминает начало барочных фугато: «Поворачивали дула в синем холоде штыков, и звезда на нас взглянула из-за дымных облаков. Наши кони шли понуро, слабо чуя повода. Я сказал ему: — «Меркурий» называется звезда». Тихая, романтическая интонация преобладает и здесь, и во всем цикле. Вновь, как в «Прощай, оружие!», возникает человеческий мир, в котором комсомольцы, красноармейцы — просто люди, живущие на земле. Они ведь и впрямь жили.

Цикл из восьми песен выстраивается по принципу драмы, разворачивающейся череды сюжетов, героев, попавших в разные обстоятельства. В музыке есть намек на стилизацию песен времен Гражданской войны, которые, как известно, были близки городской дореволюционной песне. И мелодика цикла ближе к песенной интонации. Здесь также чувствуется смена не то, чтобы героя — все равно героем остается автор, — но степени его открытости. Автор словно слегка отстранен, он не дает слишком близко к себе присматриваться. В цикле нет той абсолютно откровенной идентификации себя и героя. Монологичность, герой со своим «Я» скрывается за маской иного способа выражения. Черно-белая графика уступает место цвету. Это радужные тона, чистые краски, светлая палитра.

Этот цикл, как и цикл из фильма «Ирония судьбы...», становятся мостиком, который Микаэл Таривердиев перебрасывает из одной части своего «третьего направления» в другую, в «период мадригалов».

В это время он работает с Галиной Бесединой и Сергеем Тараненко. Учит, муштрует, выстраивает и настраивает их дуэт. Они

становятся первыми исполнителями светловского цикла. Его вокальная фактура разложена на два голоса. Микаэл Леонович не раз подчеркивал, что никогда не писал для конкретных исполнителей. Так было и в этом случае. Но так случилось, что именно в это время появились Галя и Сережа.

В цикле «Запомни этот мир» на стихи Андрея Вознесенского стиль мадригалов проявляется в наиболее законченном, завершенном виде. По настроению он близок прелюдии «Утро в горах» из «Ольги Сергеевны», «Мелодии» из «Иронии судьбы...». Это простая, прозрачная, с очень малым количеством нот музыка воспринимается, как волшебный, светлый мираж. Здесь нет трагедии, черно-белого цвета, внутреннего надлома. А собственно драма переведена в пласт чистой ностальгии. Это состояние «Па-де-де» из «Щелкунчика», только лишенное пафоса, патетической приподнятости Чайковского.

«Над пашней сумерки нерезки», первый романс, начинается в ми-миноре. Но ми-минор призрачен, это игра минора-мажора, где минор высветляется. Это разреженная фактура ранних классических, до моцартовских, до гайдновских сонат. И такой «моцартовский» мажор-минор! Вокальная партия — более мелодически очерченная в сравнении с прежними вокальными циклами, более «песенная», хотя мелодика, скорее, носит инструментальный характер, что подчеркивает ее близость к старой музыке. Партия фортепиано — противосложение, рождающее постоянный контрапункт голосу, — легко и изящно разворачивающееся по принципу инвенции. Остановки на гармониях появляются лишь в момент произнесения последней фразы стихотворения: «полоска света золотая под затворенными дверьми», как остановка в движении, как штрих.

Аскетизм, «прореженность» фактуры еще больше проявляется в следующем номере цикла — «Ностальгия по настоящему». Он начинается с одинокого, как отдаленный колокольный призыв, звука в контрастном по отношению к предыдущему номеру низком, «темном» регистре. Пространство между басом и верхними нотами

фортепианной партии пусто. Оно постепенно заполняется вступающей вокальной партией, напевностью, сглаживающей вдруг возникающий намек на мрачность.

Это стихотворение – вербализация одного из тех ключевых, очень важных, отправных и в то же время конечных точек внутренней жизни Микаэла Таривердиева, которые появляются в его музыке постоянно. Как преобладающее настроение, как константа его внутреннего мира, звучащая в нем, независимо от внешних событий, перипетий жизни.

Музыкальную форму этого стихотворения композитор решает как остинато, только остинатная фигура появляется не в басу, а в вокальной партии: в каждой новой строфе стихотворения повторяется одна и та же мелодическая фраза. Лишь в серединной строфе повторяемость фразы драматически ломается. Эта «серединка» трехчастной формы совпадает с действием, внутренним всплеском, кульминацией, обозначенной в поэтическом тексте:

*Будто сделал я
Что-то чуждое,
Или даже не я – другие.
Упаду на поляну,
Чувствую
По живой земле ностальгию.*

Уже в следующей строфе автор вновь возвращается к первоначальной мелодической фигуре, к ее внутренней соразмерности. Инструментальное сопровождение постоянно варьируется, но в жестко заданных пределах все той же двух- трехголосной фактуры. Ни разу вокальная и фортепианная партии не появляются в одном и том же сочетании.

С медленной речитации на зависших аккордах начинается следующий номер – «Благодарю». Композитор, не раз прибегая в этом цикле к повторам слов, фраз, будто умножает этот прием, повторяя, как рефрен, как заклинание: «Благодарю, благодарю, благодарю, что не умер вчера». Повтор нужен ему, как ключ к движению, – после тихо, призрачно звучащей фразы он переводит ее в совер-

шенно другое состояние — состояние движения, эмоционального порыва, в утверждение парадоксально светлого состояния в контексте слова «умер».

Завершающий цикл романс «Запомни этот миг» — словно картинка, отражение этого мига. Светлый соль-мажор (самая светлая тональность в контексте музыки Микаэла Таривердиева) обозначен с самого начала повторяющимися трезвучиями. Фактура баса сохраняется с минимальными отклонениями на протяжении всего романса, как напоминание хоральной фактуры, намек на молитву (пометка автора в начале романса: «Andante religioso»). Фигура верхнего голоса сопровождения звучит как призрак, с характерным для Таривердиева сломом соответствия указанному метру и мерному подчеркиванию четвертей в басу.

Вступление, как и весь романс в целом, производит впечатление разреженности, невесомости. Это одно длящееся состояние света. Оно достигается и за счет постоянной повторяемости и в то же время вариативности мотивов — ритмической, интонационной, агогической. И широкого, с первой интонации, распева вокальной партии. Две короткие строфы стихотворения, за счет распева, повторения фраз, разворачивают этот вне движения, над движением, как бы зависший, остановленный миг.

*Запомни этот миг,
И молодой шиповник,
И на твоём плече
Прививку от него.
Я вечный твой поэт,
И вечный твой любовник,
И больше ничего...*

*Запомни этот мир,
Пока ты в силах помнить,
И через тысячу лет
И более того
Ты вскрикнешь, и в тебя
Царапнется шиповник,
И больше ничего...*

Вступление повторяется в коде. Фигуры верхнего голоса сопровождаются появляются все реже, пока совсем не исчезают и сольмажорное трезвучие не зависает одиноко, исчезая вместе со своим отражением в высоком регистре...

И все же никакой анализ музыкального материала, никакие доводы «прописанного» порядка не могут доказать одушевленность или неодушевленность текста. Все мои попытки «прочитать» его при помощи общепринятых знаков в конце концов не могут быть доказательством того, что возникает как внутреннее содержание. Лишь какие-то параллели, родственные ощущения, соотношения с контекстом этих ощущений, пережитых другими художниками, косвенно свидетельствуют о существовании того, что может быть названо поэтическим образом, откровением, одушевленным фактом творения, что, если оно есть, будет жить по своим законам, вопреки «культурным штампам» и утвердившимся представлениям, что можно, а что нельзя.

Цикл «Запомни этот миг» был написан автором для голоса и фортепиано. Но когда он был создан, в его жизни появилось трио «Меридиан». Появилось случайно, как стечение обстоятельств, но так, как будто было прописано в его жизни заранее.

Для трио он делает переложение на три голоса целой программы, над которой они работают почти год. И как раньше с дуэтом Беседина—Тараненко, запрещает выступать, пока стиль исполнения не будет безупречно отточен. Трио «Меридиан» побеждает на конкурсе песни в Днепропетровске, гастролирует с композитором, записывает музыку к кинофильмам «Ученик лекаря», «Предчувствие любви», «Медный ангел», выпускает диск, побеждает на конкурсе «Песня года». Это было созданием нового стиля, совсем не эстрадного. Трио «Меридиан» вынужденно существует и выступает в разряде «эстрады», потому что в концертах исполнители пользуются микрофонами, звукорежиссером и пультом. На самом же деле этот состав — три голоса, две гитары — с точностью воспроизводят классическую фактуру мадригалов. Их испол-

нительская манера, способ пения — вокальный, но без форсирования и надрыва. Это тихое пение (вот для чего им нужны микрофоны), близкое к старинной манере, что неоднократно отмечали и исполнители сугубо старинной музыки, и профессиональные вокалисты. Они идеально совпадают с творческими устремлениями композитора периода мадригалов. Они тоже становятся своего рода «шпионами», засланными на эстраду представителями просто музыки.

Период мадригалов обобщается созданием цикла «Сонеты Шекспира» для кинофильма «Адам женится на Еве». Идея написания цикла на сонеты Шекспира принадлежит режиссеру фильма Виктору Титову. Но сонеты выбирал сам Михаэл Леонович. Как это часто бывало, он позаимствовал томик Шекспира в переводе Маршака у Миры Салганик.

Сонеты писались им по ходу того, как он выбирал нужные тексты. Стремительно, как будто проявлял фотографию с уже готового негатива. Стихи отбирались не циклом, а как-то «выуживались» по очереди один за другим. Тем не менее они сложились в поразительный по цельности цикл, со своим внутренним сюжетом, драматургией — как поэтической, так и музыкальной. Когда-то, еще до «Акварелей», он уже обращался к сонетам Шекспира, создав вокальный цикл из трех романсов. Так что это был хорошо усвоенный поэтический материал. Но в этот момент в нем резонирует другое. «Я виноват», «Увы, мой стих не блещет новизной», «Люблю, но реже говорю об этом». Интонация, способ обращения — исключительно личностный, исповедальный.

Михаэл Леонович также попросил Миру подобрать ему книги о Шекспире. Она это сделала. Но читать их он не стал — лишь пролистал, отложил, сославшись на то, что это слишком наукообразно. Потом, уже после создания цикла, Мира вспоминала, что когда книги вернулись к ней, она их прочла сама. Особенно запомнила книгу Барта. В числе идей, на которые она обратила внимание, — проблема времени. Барт писал о том, что в произведениях

Шекспира проявляется обостренное ощущение времени. Мы, привыкшие к часам на каждом шагу, не вдруг отдаем себе отчет в том, что во времена Шекспира часы были редким прибором. И именно Шекспир с такой ясностью вводит измерение времени в литературу. Потом, после того, как появилась запись «Сонетов Шекспира» Микаэла Таривердиева, она была потрясена, как это ощущение — ощущение времени, фиксация этого ощущения — было заострено и передано в музыке. Один из сонетов, «Любовь слепа», открывающий цикл (в его некинематографической последовательности, в которой сонеты появляются в фильме, а в собственно музыкальной, концертной, партитурной»), начинается с мерных ударов, отсчитывающих время. Ими начинается и завершается цикл.

Виктор Титов

Мне показалось, что в пьесе Штраля можно найти многоэтажность и построить на ее основе более сложное произведение, которое бы заставляло зрителя размышлять, расширяло круг его представлений, мир его добра, справедливости. Словом, нам хотелось сделать картину, которая, говоря о любви, затрагивала бы более сложные проблемы. Для этого нужно было отказаться от водевильности пьесы, от песенок, которые там предполагались, и ввести вместо них совершенно иной музыкально-поэтический голос. Я обратился к Таривердиеву — он один из самых кинематографических композиторов из тех, кого мне доводилось встречать. Кроме того, он чрезвычайно одарен мелодическим талантом, ярко и рельефно ощущает интонацию до мельчайших частности, умеет музыкой раскрыть тончайшие оттенки чувств, ощущений, заложенных в поэтическом тексте. Литературной основой его музыки должны были стать сонеты Шекспира, которые именно такого отношения и требовали.

Музыка сонетов была написана до начала съемок и активно влияла на весь постановочный процесс. Была сделана черновая фонограмма, где сонеты пел сам композитор. Я познакомил с ней актеров, чтобы они точно знали, в каком эпизоде появится тот или иной сонет. Это должно было подсознательно повлиять на их игру. И действительно

но, когда Зиновий Гердт, Александр Калягин или Лена Цыплакова получили импульс от музыки Таривердиева, вся их психофизическая система, исполнительская манера перестраивались. И такая необычная ситуация подсказала нам единственно правильное решение, к которому мы пришли в конце работы над картиной: никто иной не может реально существовать в фильме, как только сам Микаэл Таривердиев. До этого мы хотели переписать черновую фонограмму с профессиональным певцом, но музыка оказалась столь авторской, а данное исполнение настолько привязанным к материалу, что именно эту, самую первую, черновую запись было решено оставить в фильме, наложив на нее прозрачное звучание оркестра. В противном случае утерялась бы та искренность и первичность ощущения, которая в ней слышалась. Более того, у меня появилось твердое убеждение, что Таривердиев должен быть и в кадре. Никто другой не смог бы так органично войти в роль человека, который, останавливая действие, задавал бы зрителям вопросы от имени авторов, беседовал бы с ними умно, ненавязчиво, искренне. И именно благодаря этому доверительному разговору, благодаря музыке, фильм наполнился глубоким философским смыслом, без которого картина нам была бы просто не нужна.

Когда автор пьесы Штраль смотрел наш фильм, я очень волновался, ведь его пьеса изменилась кардинально. Но он пришел в восторг, и прежде всего от музыки, от того, насколько она раскрыла совершенно новый ракурс его пьесы, изменила угол зрения.

Благодаря решению Виктора Титова были не только написаны ставшие знаменитыми «Сонеты Шекспира», но и поразительно снят Микаэл Таривердиев. В белом свитере, за белым роялем, на фоне картин Микеланджело («Адам и Ева»). Красивый (как не вспомнить Вознесенского с его параллелями Таривердиев—Джакометти!), он просто стал главным персонажем фильма, и не только музыкальным. Каждый сонет — изобразительная новелла, виртуозно даже не снятая, нарисованная оператором-поэтом Георгием Рербергом.

Но как Микаэл Таривердиев противился этой идее! В то время он очень остро ощущал свой возраст: скоро ему должно было испол-

ниться пятьдесят. Он казался себе некрасивым. Актерства в нем не было ни на грамм. Он вновь старался избежать авторского исполнения, избежать съемок. Он обращался к Иосифу Кобзону с просьбой исполнить сонеты. Но в конце — концов согласился на эксперимент. Снялся в восьми эпизодах. Записал своим голосом восемь сонетов Шекспира. Кроме него это бы никто так не сделал. И вновь, поразительным образом, в рамках чужого замысла появляется исповедальное пространство, такое произнесение слова, которое в сознании всех, кто слышал этот цикл, накрепко связывается с интонацией и голосом Микаэла Таривердиева.

Но как же он не любил и не поощрял себя в кадре! Каждый раз, когда фильм появлялся на экране, он приходил в ярость — на себя, на белый свитер, в котором его снимали, не желая даже слышать о других мнениях.

Неудовлетворенность съемкой, отчасти качеством записи фонограммы приводят к тому, что он соглашается на предложение Ларисы Маслюк, работавшей в музыкальной редакции Центрального телевидения, снять «Сонеты Шекспира» еще раз. Как музыкальную программу. Запись музыки делается заново. На два дня арендуется концертный зал Музея имени Глинки. Все увлечены работой, все в ажитации. Оператор Геннадий Зубарев даже пытался разобрать потолок в зале, чтобы установить камеры над снимаемым пространством. Конечно, ему это никто не позволил сделать. На сцене — оркестр Министерства культуры (камерный состав), дирижер отсутствует (запись осуществлена Константином Кримцом в качестве дирижера). Рояль. За роялем — автор. В костюме и галстук. Съемка поразительно удачная.

Боялись, что публика не соберется. Именно в те два дня, на которые были намечены съемки, идет снег. Москва завалена сугробами. Транспорт стоит. Но к музею просто не подойти. Небольшой концертный зал переполнен. Все происходит как концерт, при публике, которая становится частью сюжета этого цикла: слушающий зал, крупные планы лиц, выражения глаз, среди которых можно увидеть знакомые персонажи: Коля Сметанин из трио «Меридиан», Григорий Жислин, с которым в тот момент общается Мика-

эл Леонович. Но подавляющая часть сидящих в зале — просто публика. Ларисе Маслюк удалось уловить то состояние, которое испытывают люди, слушающие музыку Микаэла Таривердиева. Лица просветляются, они следуют за музыкой, переменами ее настроения, как музыканты за дирижером...

В сонетах Микаэл Таривердиев использует камерный состав оркестра. Струнные, деревянные духовые, вибрафон, клавесин, арфа. Все то, что «высвечивает», «высветляет» звучание. И опять, как прежде, он идет за поэзией, ее внутренним строем. Со всей изысканностью, прозрачностью и немногословностью «старинной манеры» делает сонеты поразительно современными, текстами, произнесенными современником, человеком живущим сейчас и обращающимся к современным людям. Пожалуй, единственный цикл, который никто никогда не называл «песнями». Только сонетами.

Родион Щедрин

Можно сказать, что это композитор, который загорается от слова, от зрительного ряда, от сюжетной линии. И такие «пасы» всегда улавливаются слушателем, в том числе и искусственным. Вокальную музыку Таривердиева я знаю хорошо и воспринимаю ее с неизменным интересом. Очень удавшейся работой считаю «Сонеты Шекспира». Как западает в память светлая, чистая соль-мажорная тема «Люблю, люблю, но реже говорю об этом».

В жанре вокальной музыки Таривердиев сделал много открытий, проложил новые пути для союза поэтического слова с музыкальной интонацией времени. Причем каждое слово в поэзии у него на вес золота: он его облюбовывает, лелеет и смысл в нем ищет особый, звучание, корневую основу. Всегда эта работа со словом, с рифмой бережна и органична.

Понимая всю рискованность подобных исторических сопоставлений, осмелюсь все же высказать мысль, что в лучших образцах вокальной лирики Таривердиева видится мне своеобразное развитие шубертовских традиций — с их естественной незатейливой, непринотливой простотой, сердечностью.

Мы привыкли подходить к любому композитору с мерками ординарными, не сопоставляя их с личностью художника, его своеобразием. К Таривердиеву такой подход решительно неприменим. У него собственное понимание: «что такое хорошо и что такое плохо», что нужно и что не нужно, своя мера вещей. Его сочинения, думаю, можно воспринимать только непредубежденно. В старой побасенке говорится: когда пьешь пиво, не ищи в нем чая. Лишь постигнув законы его музыки, можно постичь его творчество. Он, вне сомнения, строго следует своему «своду законов», выстроил их в стройную систему, в отнюдь не идет ощупью, ведомый только интуицией. В его композиторской работе обнаруживается и принципиальная последовательность выбора «ходов» и средств выражения, последовательность во взаимоотношениях с поэтическим словом, в гармонических склонностях (тут трудно не заметить своего рода «арки», которые он стремится перекинуть из сегодня к баховской, скорее даже к генделевской традиции, – явление, вообще характерное для наших дней, но преломляющееся у него по-своему).

Я думаю, что популярность Таривердиева – и музыкантская, и человеческая – основывается на его оригинальности. Есть какая-то неповторимость – и в таланте его, и в личности.

Так или иначе то, что делает художник, всегда соотносится с его человеческим обликом. Таривердиев и человек очень интересный, незаурядный. Он, я бы сказал, жадный уловитель окружающего мира. Он тонко ощущает тенденции перемен, соотносит себя и свое искусство с ходом движения нашей жизни.

В период мадригалов Микаэл Таривердиев завершает один из кругов своей жизни, в котором существуют, концентрируются другие круги. «Я такое дерево» закольцовывается с «Сонетами», в которых светло и приподнято он завершает свою исповедь от первого лица. «Пять песен на стихи Цветаевой» замыкают круг его лирики, предназначенной для исполнения другими музыкантами. Если обобщить его намерения, высказанные через себя и свое восприятие мира и явлений, он пробивался и пробивал поэтическое восприятие в людях, к которым он обращался. Через сложную, изломанную

современную поэзию, через необычные повороты и драмы, через обнаженный свой нерв, через метафоры современного мира. А в период мадригалов — через очищенную, насыщенную кислородом поэтичности поэзию.

Вспомните окончание романса «Вода» из цикла на стихи Л. Мартынова, каданс на словах «дистиллированной воды». Решенный на классическом разрешении финал романса, на аллюзии классичности, промелькнувшей, как мираж, теперь, в вокальной музыке периода мадригалов, становится преобладающим настроением и главным тоном. Как будто взбиравшемуся на гору страннику на вершине открылся пейзаж. Как сон, как передышка перед тем, как спуститься не просто к подножию, но гораздо ниже, глубже, в ад.

Но пока же странник на вершине, в состоянии «Утра в горах», классических миражей, прозрачных мадригалов, любовной лирики.

«Пять песен на стихи Цветаевой» были написаны в 1985 году. Вне заказов, вне чужих замыслов, вне расчета на конкретного исполнителя. Позже два романса вошли в фильм Георгия Натансона «Аэлита, не приставай к мужчинам». Их исполнила Елена Камбурова. Замкнулся еще один круг — именно с Камбуровой он начинал свои поиски нового стиля исполнения, поиски интерпретации «третьего направления».

Работа с трио «Меридиан» его уже утомляла. Он чувствовал исчерпанность взаимоотношений. Но почему-то написал этот свой последний, завершающий работу со словом, вокальный цикл. Это опять же не песни. Скорее романсы, но названные песнями. Это та шубертовская светлая мелодическая прозрачная стихия, о которой упоминает Родион Щедрин, возвышенно-сдержанная поэтика мадригалов.

*Откуда такая нежность?
Не первые эти кудри разглаживаю
И губы знавала темней...*

Нежность — определяющее состояние, настроение цветаевского цикла. Она пронизывает, пронзает все пять вокальных новелл. И парадоксальное, нежное, почти хоральное решение финального стихотворения цикла «Забывать?»

*Стать тем, что никому не мило,
О, стать, как лед...*

*И также будут таять луны
И таять снег,
Когда промчится этот юный
Двадцатый век.*

Как прощание, как последний жест. Ностальгический привет тому, что волновало столько лет, было той искрой, от которой зажегся внутренний огонь вдохновения. «Забить?», «Запомни этот миг».

Хрустальная нота

Фильм «Ирония судьбы...» был одним из самых любимых фильмов Микаэла Таривердиева. Ему нравилась картина, он гордился своей работой. А еще — он очень ценил отношение к себе и своей музыке Эльдара Рязанова. Он всегда чувствовал благодарность за ту радость, которую ему подарил Эльдар Александрович, пригласив его на картину, за верность идее, которую они отстаивали вместе. Будучи не избалованным официальным вниманием, он был признателен Рязанову и за то, что именно он отстоял включение его в список выдвинутых на Государственную премию СССР. Это была первая официальная награда композитора. В своей книге «Я просто живу» Микаэл Леонович написал: «Если говорить честно, то на моем кинематографическом пути вот так за меня дрался только один человек. Эльдар Рязанов». И еще он очень сожалел, что больше никогда Эльдар Александрович его не приглашал работать на своих картинах. Понимая преданность режиссера своему постоянному соавтору композитору Андрею Петрову, он все же иногда задавал вопрос, скорее самому себе: «Ну почему же он больше меня никогда не позвал?» И все же Эльдар Рязанов пригласил Микаэла Таривердиева работать еще раз...

В 1999 году раздался звонок: «Вера, это Рязанов». Я обрадовалась и удивилась. Конечно, мы встречались с Эльдаром Александром

ровичем неоднократно на каких-то вечерах, премьерах. Близко тогда мне еще не приходилось с ним общаться.

— У нас есть сценарий, — продолжил он. — Приступаем к работе над новой картиной. Мне бы хотелось, чтобы в этой картине звучала музыка Микаэла. Вы готовы помочь?

Я была тронута и взволнована. И конечно, согласилась.

Прочла сценарий, который оказался последним сценарием Эмиля Брагинского, стала показывать Эльдару Александровичу возможную музыку. Что-то Рязанов слушал у нас дома, какие-то записи брал с собой. В результате такого поиска именно Эльдар Александрович остановился на той музыке, которая была исполнена и записана Микаэлом Леоновичем в своей домашней студии.

Когда записи попали к звукорежиссеру картины Владимиру Виноградову, он вдруг завелся:

— Я знаю, чего здесь не хватало Микаэлу. И я знаю, чего нам здесь будет не хватать. Противник семплов и семплерных звучаний, авангардист современных звуковых технологий, Виноградов предложил неординарное решение: соединить оригинальную запись с живым звучанием оркестра.

— Вера, давайте партитуры.

Тут я сникла. Дело в том, что, записывая музыку в своей студии, Микаэл Леонович никогда не фиксировал текст в нотах.

— Володя, это невозможно. Партитур нет.

— Мы расшифруем! Сохранились ли исходники, многоканальная запись?

— Исходники есть. Но расшифровать звучание?! Этого никто не сможет сделать. Ведь это своего рода импровизации. Переменные размеры, необычные тембры.

— Я знаю, кто это сделает. Сергей Скрипка!

Честно говоря, я не очень поверила, что это возможно. Но записи, по уже утвержденному Рязановым плану, передали замечательному дирижеру и музыканту Сергею Скрипке. И он это сделал! Он их расшифровал!

В день записи музыки в тон-студию «Мосфильма» мы привезли наш восьмиканальный магнитофон «Фостекс». Виноградов, по за-

ранее продуманному плану, скоммутировал его с огромным мосфильмовским пультом. В большой тон-студии уже сидел оркестр. Все – в наушниках, включая дирижера. Нужно было видеть реакцию всех – а пришла посмотреть на этот удивительный процесс вся группа! – когда дирижер дал знак, и зазвучала сначала запись, а потом к ней присоединилось живой оркестр. Те самые струнные, живого тембра которых (и это правда!) так не хватало Микаэлу Таривердиеву в его студии.

– Микаэл с нами! – восторженно восклицал Владимир Виноградов, гордый собой, своим удавшимся уникальным экспериментом.

Но даже не в эксперименте дело. Мы все стали свидетелями – и это почувствовал каждый – уникального музицирования, уникального диалога, доказывавшего, что есть что-то, что не умирает, что не может умереть.

Я чрезвычайно благодарна Эльдару Александровичу Рязанову за этот эксперимент, за мою работу на его картине. Для меня это чрезвычайно дорогие моменты моей жизни, моменты творческого и человеческого общения с Мастером. И я чрезвычайно благодарна ему за эту его встречу с Микаэлом Таривердиевым. Двадцать пять лет спустя после «Иронии судьбы...».

Эльдар Рязанов

Микаэл Таривердиев – один из немногих людей, встреченных мной в жизни, которые всегда живут внутри меня, во мне. Это относится не только к его удивительной музыке, но и ко всему его облику – элегантному во всем – и внешне, и внутренне. Он был удивительно цельным человеком. Он был талантлив во всех своих проявлениях, не только в мелодиях и оркестровках, но и в человеческих качествах. Он был красив, высок и спортивен. Элегантен в одежде и манерах, даже в том, как он курил...

Микаэл увлекался всеми видами водного спорта – шикарно плавал, исчезая в море на несколько часов, был классным водным лыжником и одним из первых у нас в стране освоил виндсерфинг. Ему это все шло, было, как говорится, к лицу. Так же, как и красивые автомобили, ред-

кие тогда заграничные напитки, модные американские сигареты и роскошные женщины.

Его можно было бы назвать плейбоем, но на самом деле это было совсем не так. Он был интеллигентом, а я не уверен, что понятия «плейбой» и «интеллигент» уживаются в единой персоне.

Микаэл жил музыкой, ею он дышал, в ней растворялся. Как и всякий созидатель, творческий человек, он был честолобив, и в этом нет ничего плохого, ибо честолобие, если вдуматься, — любовь к чести. А Таривердиев, как никто другой, имел право сказать старинный офицерский девиз: «Честь имею!»

Он был верным другом, чутким человеком, деликатным и, в глубине души, очень застенчивым существом. И еще невозможно было не заметить его поистине детскую наивность, доверчивость и обидчивость. Он никогда не бывал агрессивен или зол. Наоборот, я ощущал всегда, что он безоружен, беззащитен и раним...

Однажды, когда мы отдыхали на Пицунде, Таривердиев предложил мне научиться кататься на водных лыжах. Я, естественно, мечтал об этом. Мне хотелось также победительно и гордо мчаться над морскими волнами, как это регулярно проделывал мой друг Микаэл. Взяв себе в помощники актера Николая Бурляева, Микаэл начал мое обучение. Они поставили меня на мелком месте на лыжи и дали в руки трос, который был привязан к моторному катеру. Бурляев и Таривердиев встали по бокам и поддерживали, чтобы я не накренился. Катер пошел. Тренеры отпустили меня, и я поплыл на буксире, держась за трос. Но я шел под водой, лишь мокрый мой хохолок был виден на поверхности моря. Покуда у меня хватало сил не дышать, я изображал из себя «Наутилус», но потом бросил поводья и всплыл на поверхность, чтобы глотнуть воздуха. Учителя подплыли ко мне, снова поставили меня на лыжи, дали команду мотористу, и тот снова поволок меня за собой. Я опять упорно плыл в глубине пучины, не думая всплывать. После третьей попытки выяснилось, что мощность катера, к которому меня привязывали, была рассчитана на подъем человека, весом не более восьмидесяти килограммов. Такая крупная персона, как я, была попросту неподъемна для нашего курортного суденышка. Так что Микаэл, как тренер, потерпел поражение, а я так и не взлетел над морской гладью. Увы, каждому свое!!!

Зато я ловил с лодки много ставриды, которую мы коптили, а потом под эту копченую золотистую прелесть на закате попивали легкое абхазское вино, рассказывая анекдоты, случаи, байки.

В работе я встречался с Микаэлом дважды – в первый раз, когда мы создавали «Иронию судьбы...», а потом, когда уже Микаэла не стало, я использовал его музыку для «Тихих омутов».

Но было еще одно наше сотрудничество, о котором Микаэл, может быть, не подозревал. А может быть, и догадывался, не знаю... Мы с ним об этом никогда не говорили. Он в данном случае не являлся автором музыки, а был прототипом главного героя...

В 1981 году мы с Эмилем Брагинским сочиняли сценарий фильма «Вокзал для двоих». Разрабатывая сюжет, я вспомнил и рассказал Эмилю историю, которая вроде бы произошла с Микаэлом, он был тогда молодым человеком. Говорили, что Таривердиев ехал в машине с любимой женщиной, актрисой... Он сидел на пассажирском сиденье, а актриса была за рулем. Было темно, и их машина сбила человека. Насмерть. Когда к месту несчастного происшествия прибыла милиция, Микаэл, спасая возлюбленную, сказал, что за рулем сидел он. Ему грозил суд, может быть, тюрьма... Эта история и толкнула нас с Эмилем на сочинение сценария «Вокзал для двоих». Недаром там профессия главного героя – пианист...

Может, всего этого в действительности не было, или было не совсем так, или совсем не так, не знаю. Я никогда не выяснял, как было на самом деле. Возможно, это была всего лишь легенда. Но подобную легенду сочиняют далеко не о всяком.

Для ленты «Ирония судьбы, или С легким паром!» мне понадобилось восемь песен. Для реалистической картины – не мюзикла – это непомерно много. Причем я тогда впервые в нашем кино решил использовать известные (и неизвестные) стихи крупных поэтов. Эти стихи не должны были иллюстрировать содержание нашей новеллы. Благодаря им хотелось придать событиям иной, глубокий смысл. Хотелось насытить картину уникальной серьезной поэзией, а тогда это не было принято. В кино для песен ангажировался поэт, который специально писал стихи, учитывая сюжет и жанр будущей киноленты. А потом уже приглашенный композитор сочинял песни, романсы или баллады. Я тут ока-

зался первооткрывателем, правда не подозревая о собственном новаторстве. Уже после «Иронии...» появилось множество последователей или, если хотите, подражателей, в результате чего наш кинематограф обогатился замечательной поэзией.

Но тогда, до постановки картины, не было ни одного человека, который не указывал бы мне на неуместность грустных и сложных стихов в легкой, где-то анекдотической, комедийной ткани сценария. Но я то знал, чувствовал нутром, что фильм должен переходить от веселого к печальному, от грустного к смешному, и эти переходы станут особенностью произведения, придадут ему трагикомичность, сделают картину пронзительной. Я ощущал: насыщенность песнями, созданными на поэтические шедевры, придаст рассказу и глубину, и своеобразие.

И только один человек безоговорочно поддержал меня — Микаэл Тафривердиев. Он сразу же своей мощной интуицией угадал стиль будущего фильма, почувствовал мои режиссерские намерения. Я благодарен ему, в первую очередь, за то, что он буквально «обволок» музыкой ленту, «напоил» ее. Его дивные мелодии — в каждой клетке нашего произведения. Более того, все фортепьянные куски (а их в картине немало) он исполнял сам, как пианист, вкладывая всю свою нежность, свое личное отношение к этой любовной саге. Еще я благодарен Тафривердиеву, что он не уговаривал меня «обогащать» аккомпанемент песен оркестровкой, и пошел как композитор на самоограничение ради общего замысла. И в результате песни в фильме звучали только под скромные гитарные переборы, доступные любому дилетанту, а значит, и нашим героям. Это еще больше подчеркивало естественность песенных эпизодов. Кроме того, именно Микаэл нашел для нашей картины и музыкальных исполнителей — Аллу Пугачеву и Сергея Никитина, тогда, по сути, никому не известных. «Ирония судьбы...» — это первая кинолента, где впервые прозвучали их голоса. Так что это тоже «на совести» Микаэла.

Теперь о «Тихих омутах», вернее, о музыке к этой картине, сценарий к которой оказался нашей последней работой с Эмилем Брагинским.

Фильм задумывался как комедия о любви, в каком-то смысле как продолжение «Иронии судьбы...». Не сюжетное продолжение с теми же действующими лицами, а скорее тематическое и жанровое. И в связи с этим возникла идея — включить в ленту музыку Микаэла. Эта мысль

увлекла меня. Я связался с Верой Таривердиевой, женой и верным другом композитора. Кстати, в книге композитора «Я просто живу», которую Микаэл не успел закончить – помешала смерть, – последняя глава, очень страстная и глубокая, написана Верой. Вера показала мне чудесные музыкальные сокровища, созданные Микаэлом в начале девяностых годов и почти неизвестные публике. Я нашел там замечательные темы, мелодии, исполненные самими композитором в его домашней студии. Вера стала автором музыкальной композиции фильма, а Сергей Скрипка, талантливый музыкант и многолетний дирижер оркестра кинематографии – сделал инструментовку. Так родилась музыка к лирической кинокомедии «Тихие омуты». Я счастлив, что в этой ленте нам удалось продлить кинематографическую жизнь замечательного мастера...

Микаэл остался в истории нашей музыки и истории кино со своей неповторимой, узнаваемой сразу, чистой, хрустальной, волшебной нотой, которая глубоко проникает в человеческие сердца и будит в них добро и нежность...

Конец семидесятых — начало восьмидесятых — в это время и музыка, и настроение Микаэла Таривердиева отличаются какой-то особой внутренней приподнятостью. Это другая приподнятость по сравнению с шестидесятыми, когда он чувствовал себя в потоке, в русле команды, в ощущении товарищества. Здесь же эта приподнятость его, и только его. Она связана с новыми внутренними акцентами, новыми надеждами.

Он устал от кино, хотя по-прежнему много работает в кинематографе. Но кинематограф постепенно уходит из его внутренних приоритетов, перестает быть областью для эксперимента. Свой эксперимент он переносит в другие жанры. Настроение же, тональность мадригалов «прорастает» и в них. Именно в это время он возвращается к опере и к «чистому» инструментальному звучанию в крупной форме.

Внешним толчком появления Концерта для скрипки с оркестром послужило, как это часто бывало, летнее общение на море. В Сухуми отдыхала Светлана Безродная. Пересечения на пляже, в баре, разговоры о музыке и не только о ней — все это аккумулировало ощущения, вылившиеся в звучание скрипки с оркестром. Концерт для скрипки №1 был написан быстро и вдохновенно. Работа шла над ним в конце 1980 — начале 1981 года. В этот момент как будто проснулся прежний драйв, почти через двадцать лет вновь возникли напряжение и энергетика шестидесятых. Но только в строгом классическом обличье. Впервые за эти годы Микаэл Таривердиев обращается к звучанию большого симфонического оркест-

ра, с большим набором ударных. К таким контрастам и мощным звучаниям он не прибегал с начала шестидесятых, с «Танца на стадионе» из партитуры фильма «Человек идет за солнцем». Поразительно и то, что в концерте, правда несколько преобразенной, возвращается тема мальчика, того самого мальчика, который ушел за солнцем. Только теперь это отраженное в звуке стремительное движение передано автором не клавесину, а скрипке и оркестру.

Этот концерт и похож, и не похож на то, что до сих пор делал и будет делать Микаэл Таривердиев. Здесь он очень ясно заявляет свои типические приемы и принципы. В первую очередь — пристрастность к классическим канонам и формам. Концерт в трех частях, с классическим их соотношением: Allegro, медленная часть и стремительный финал-рондо — в их наиболее характерном виде, воссоздании настроений, с которыми у нас ассоциируются концерты периода венских классиков. Virtuозная сольная партия — в ней композитор как будто пробует солиста на прочность, на его выживаемость в условиях стремительнейшего темпа и количества нот, смен ритмических фигур, штрихов, акцентов. Virtuозность сама по себе вовсе не свойственна Таривердиеву. Но здесь она становится одним из приемов создания стиля сочинения. Таким ему представляется образ концерта. Но ведь virtuозность — тоже один из его признаков — демонстрация возможностей оркестра и солиста. В этом — тоже дань классике. При всей virtuозности, многоликости барочно-классических форм движения, фактур, деталей, концерт, по той интонации, которая в нем доминирует, которая выражает внутреннее ощущение автора, лирический. Но каким же ему еще быть?

Скрипичный концерт для Микаэла Таривердиева — в каком-то смысле игра в классики. Здесь, казалось бы, больше игры, чем самовыражения. Среди элементов игры появляются аллюзии, «переклички» с музыкой Арама Хачатуряна. В определенном смысле Таривердиев — антипод своему учителю. Ему свойственны прямо противоположные вещи: не масштабность, а камерность, немногословность, графичность, а не живописность, ограниченность средств и звучаний, вплоть до аскетизма, в отличие от полотен Хачатуряна, выполненных широким мазком. Но внутренний диалог с учителем проис-

ходит невольно, без поставленной заранее перед собой цели, подсознательно. Однако ничто не появляется ниоткуда. И именно подсознательное выражает то, что происходит в самых глубинных слоях душевной жизни.

В музыке Микаэл Таривердиев переживает, откладывает свои жизненные впечатления, события. Одним из таких событий его жизни была смерть Арама Ильича Хачатуряна. Микаэл Леонович ездил на похороны в Ереван. Поступок для него из ряда вон выходящий: он всегда плохо переносил все, что связано со смертью, с ее атрибутами и ритуалами. Он вообще редко ходил на похороны. Близкие знали это, ограждали, как только это было возможно, понимая, какими внутренними, непереносимыми состояниями это оборачивалось. Но не поехать на похороны Арама Ильича он не мог. Смерть Хачатуряна, поездка в Ереван, запечатлелись где-то очень глубоко внутри. А потом таким вот образом нашли свое выражение, возникли в Концерте для скрипки. И еще. Эта поездка внутренне примирила его с Ереваном, со всем пережитым в этом городе.

Хотя настроение концерта — солнечное. Именно в этом, пожалуй, ярче всего проявляется подсознательное обращение к Хачатуряну. Первые звуки, возникающие как бы издалека, но энергично, отчетливо — как начало какого-то танца, в котором ногами отбивают ритм (духовые и ударные). Гулкость литавр, соединение ровного метра одних и синкопирование и смена акцентов у других, постепенное вступление новых инструментов — все это подводится к одному аккорду на tutti, который обрывает движение. На фоне глissандо арфы и зависшей секунды вибратона вступает скрипка соло. Это как выход солиста-танцора, вернее, танцовщицы в круг мужчин, внезапно прекративших свой танец, — так контрастно ее появление, ее образ. Пока она не танцует. Она словно плавно обходит, очерчивает пространство этого действия. Движение скрипки происходит поверх указанного метра. Ноты группируются по четыре, по пять, по шесть, по семь на смычок, потом вдруг укладываются в повторение одной фигуры по четыре. Здесь вновь возвращается ощущение ровных четвертей. В этой утвердившейся равномерности, как в возвращенном движении танца, появляется тема.

Она не танцевальная, она напевная, словно танцовщица плывет, не касаясь земли, — как много раз мы наблюдали это восхитительно плавное кружение грузинских женщин! Собственно, вся эта часть так и строится — изящное парение мелодии, преодолевающей грубоватую, мужскую ритмику оркестра. Мужское и женское начало. Без драм и коллизий, без борьбы и победы, в своей природной естественности и красоте, в кружении разнообразных танцевальных фигур и фигур музыкальной речи. Интересно наблюдать за этим взаимодействием: наступление одного на непреодолимость другого, смягчение грубости и жесткости — нежной певучестью, определенность, «заземленность», прерывистость оркестра — и преодоление метрических указателей, бесконечность дления мелодии у скрипки, вдруг передающей «свою» тему струнной группе оркестра. Весь этот танец «уложен» в сонатную форму, в которой побочная партия также лирическая. В ней появляется момент шутливой игривости, скерцозности. Но главный контраст сонатного *allegro* — между мужским, грубоватым началом оркестра и женственностью скрипичного соло.

Иногда к солирующему голосу скрипки присоединяется контрапункт флейты. Кстати, при двойном составе оркестра, композитор свои любимые тембры деревянных духовых (флейта, гобой, кларнет) неоднократно использует сольно, что характерно для его инструментовки.

Флейтовые подголоски, противосложения как будто персонажи из толпы, другие женские лица, выхваченные из танцующей массы. Темп не меняется на протяжении всей части, хотя метрика при преобладании 4/4 ломает эту первоначальную заданность, то на 3/2, то на 2/2, то на 6/4. Таким образом композитор, избегая ритмического однообразия, выражает свободу движения. Свобода и заданность непрерывного движения в этом условном танце не приводит к кульминации как к разрешению взаимоотношения двух начал. Они просто соединяются в коде, в общем непродолжительном звучании на *tutti*. Танец обрывается.

Вторая, медленная часть, — предвестник органных хоралов, другой, более поздней музыки, одно из первых появлений нового состояния в произведениях Микаэла Таривердиева. Это то оста-

новленное, «нефактическое» время, присущее и подвластное только музыке. Время словно вовсе перестает существовать. Или оно растягивается, и ты мгновение ощущаешь как бесконечность. Мы хорошо знаем подобные воплощения времени, подобные состояния по хоралам Баха, да и вообще по медленной музыке барокко, медленным частям сонат Моцарта. Но это таривердиевская мелодия, это его голос.

Хотя часть названа «Ария» и в ней действительно доминирует мелодия, все же оркестр не просто аккомпанирует солирующей скрипке. Мелодия помещена в такое одушевленное окружение голосов! Это словно герой и группа персонажей, актер и хор греческой трагедии, который слушает главный голос, реагирует, откликается, комментирует, сочувствует ему. Голос же нисходит откуда-то сверху, как некое мелодическое откровение. Такое состояние, такое обращение внутрь себя может начаться только из тишины. Первые звуки возникают словно ниоткуда. И в никуда, в полную тишину они и уходят, растворяются в ней трепетом еле слышных тремоло струнных. «Ария» решена почти исключительно на теплом звучании струнных. Лишь отдельные подголоски деревянных духовых и редкие блики вибратона вплетаются в эту полифонию. Отказавшись от выразительности слова, но проработав со словом столько лет, прожив, пропустив через себя интонационное богатство разнообразной поэтической речи, Микаэл Таривердиев наделяет инструментальную интонацию ее же выразительностью. Эти голоса говорят — пропевают, декламируют, доносят смысл поверх слов. Слова уже не нужны.

Финал возвращает картину мира, возникшую в первой части. Как будто возобновляется танец, прерванный внезапно. Только он еще более стремительный. Все в движении. Здесь и «притоптывание» акцентированных струнных, поддержанных размеренными ударами литавр, и стремительные пассажи сольной скрипки им в такт. Солист соединяется с общим движением, не прерывающимся на протяжении всей части. Она развивается как рондо, где главная тема начальными тактами повторяет тему бегущего мальчика из фильма «Человек идет за солнцем». Но заимствованы лишь первые такты и общий стремительный, солнечный разбег. Здесь нет

контрастов, в том числе и между разделами рондо. Оно напоминает непрерывающееся развитие заданных тематических материалов. Рефрен появляется, стремительно преобразуясь в аналогичные формы движения, бесконечно варьируясь. В эпизодах между рефренами происходит мотивная разработка материала, во второй разработке, между рефренными проведениями темы, появляются отголоски первой части — главной лирической темы и «притоптывающие» ритмы оркестра. Танцем это можно назвать, конечно, условно. И все же это танец, напоминающий то жигу, то тарантеллу (с характерными для нее фигурами на 6/8). Это как будто картина пляшущего мира, где уже не видно лиц, только движущиеся фигуры, — так стремительно их движение. В коде, когда всеобщее кружение устремляется к завершению, тема финала появляется у оркестра на *tutti*, в увеличении и удвоении — как будто все вдруг повторили одно и то же движение вместе. Оно внезапно обрывается. Не то чтобы незавершенным — просто когда-то же оно должно прекратиться? Солист — единственный, кто не остановился и в пустоте оркестровой паузы, словно по инерции, доигрывает пассажи. Он побеждает в этом споре: кто дольше выдержит безудержный танец. Оркестр еще раз вступает на *tutti* с той же темой в увеличении, но усеченной и вновь останавливается. Солист продолжает «кружиться». Оркестр поддерживает его пассажи звучанием на *frullato* и *tremolo*, как будто в изнеможении, из последних сил. Звучат последние совместные аккорды и унисонный громогласный звук «до» заканчивает этот концерт.

Я описываю этот концерт таким, каким я его никогда не слышала. Хотя именно на его репетиции я познакомилась с Микаэлом Таривердиевым. И это была его первая музыка, которую я услышала в концертном зале. Но то, о чем я пишу, я слышу, читая партитуру. А тогда, в зале Чайковского, было все иначе.

У нашего знакомства была своя небольшая предыстория. Я окончила Институт имени Гнесиных, «гнесинку», как все его называли. Мне повезло, что училась именно здесь и именно в конце 70-х — начале восьмидесятых. В то время рамки нашего восприятия музыки стали стремительно расширяться. Мы с чувством неутоленной жажды набрасывались на старую и современную музыку, на

смежные искусства, просиживали в библиотеках за изучением живописи, старались что-то понять помимо запрета на параллельные квинты. Мы пытались избавиться от привязных ремней, многие годы существовавших в классическом музыкальном образовании, протестуя против обычных норм и давно сложившихся традиций.

Новый, революционный курс старой полифонии стала вести Юлия Евдокимова. Она тогда засела за учебник по полифонии и с головой окунулась в старую музыку. Нас, тех, кто выбрал ее своим научным руководителем, она, как котят в воду, бросила в манускрипты и старинные списки нот, которые получала по международному абонементу из библиотек Лондона, Парижа, Мадрида. Опыт общения с музыкой, далеко отодвинутой от границ барокко, стал поворотным в восприятии очень многих вещей. Мое восприятие отличалось еще и тем, что для меня музыка постепенно начинала звучать. Даже когда я ее воспринимала только по нотам. А чаще всего так оно и было. Вдруг в какой-то момент для меня зазвучали мотеты и виреле Гийома де Машо. И когда мне попала пластинка с записями музыки XIV века, я узнала ее: эта музыка была для меня живой.

Институтская муштра была полезной, но такой далекой от художественной, музыкальной практики! Мы просто выпадали из времени, жили в какой-то колбе. Даже когда имели дело с самой исполняемой классикой. Как ее исполняют, что она есть сегодня — об этом чаще всего не знали и не задумывались.

Хотя именно в этот период в нашей «колбе» возник бум вокруг современной музыки. Мы бегали на концерты Штокгаузена, слушали Пендерецкого, массу современных, как тогда говорили, советских авторов. Из Шнитке целенаправленно формировали кумира. Свиридов и Щедрин уже вошли в учебные программы. Мы переваривали то, что нам предлагалось в меню. О критериях, приоритетах, о том, что есть музыка как таковая, что есть современная музыка, — об этом мы не задумывались. Об этом и не будет задумываться большинство из тех, кто покинул стены консерваторий, — их мозги уже сформированы навсегда. Исполнители будут играть Рахманинова, Листа и Чайковского, они дают возможность пока-

зять свои виртуозность, теоретики будут в своих диссертациях анализировать в очередной раз то, как доминант септаккорд разрешается в тонику, а уж если займутся современной музыкой, то будут складывать и вычитать интервалы в сериях. Это прекрасное, но преимущественно технологическое, образование имеет один недостаток: академизм делает мозги выпускников похожими на банки с консервами.

В чем-то и у меня были подобные мозги. Правда, опыт общения с совсем другой, средневековой традицией, оставило в моей консервной банке какое-то отверстие. С другой стороны, я не могла относиться к музыке, как к гербарии, а к композиторам — как к бабочкам в коллекции, каждая из которых прищиплена на свое место. Может быть, поэтому я не продолжила свои научные изыскания в области старой музыки, а пошла работать в газету. По тем временам солидную — «Советскую культуру». Вот тут я столкнулась с совсем другой необходимостью — постоянно писать, рецензировать, следить за процессом, не пропускать и оценивать то, что происходит, то, что услышала. Мне в голову не приходило, что можно пользоваться готовыми мнениями. Только-только придя в газету, я должна была написать материал о фестивале «Московская осень». Я ходила на все или почти все 36 концертов этой акции Союза композиторов. То, что в этом материале нужно похвалить сочинение Тихона Хренникова, что вообще даже упоминания о музыке нужно выстраивать по композиторскому ранжиру (кто какое место занимает в Союзе композиторов), я не знала. С этими правилами я не была знакома. Я писала о том, что произвело на меня впечатление. О Втором квартете Шнитке, Третьей симфонии Бориса Чайковского, Сочинении для хора Николая Сидельникова. Начальница отдела болела, и статью мне пришлось сдавать самостоятельно. Статья была опубликована. Скандал после ее выхода был неопиcуемый. Хренников жаловался на меня в ЦК. Меня «прикрыл» тогдашний главный редактор «Советской культуры» Алексей Владимирович Романов по прозвищу «дед».

Я никогда не знала, что такое эстрада, вовсе не интересовалась роком, джазом, ВИА — как тогда у нас называли разнообразные эстрадные группы. Но газета вынуждала меня ходить на разные кон-

церы. И убеждаться в том, что подавляющее число людей считает, что вот это и есть современная музыка. А все остальное – классика или сектантство, причем скучное. Но больше всего меня оно и интересовало. Я не пропускала ни одного фестиваля «Московская осень», которые проходили тогда с большой помпой, но при неизменно пустых залах. В нас были «вбиты» представления, что современная музыка пишется для будущего, что современный слушатель ее пока не может воспринять. Она будет понята и воспринята позже. Когда? Мы не задумывались. Не задумывались и о том, что, скажем, со времени появления атональной музыки, «Ожидания» Шенберга, прошло почти сто лет. И я не задумывалась. Я просто набирала, «наслушивалась» свой опыт. И все же я чего-то ждала, искала. Я хорошо помню свои ощущения перед посещением концертов современной музыки. Каждый раз я готовилась и боялась: вдруг не пойму? Что я должна чувствовать, воспринимая эту музыку? С каждым разом сомнения меня одолевали все больше: неужели вот так я должна сидеть и слушать, в уме анализируя техники, формы, логику или ее отсутствие. Неужели это и все? Я ждала других ощущений. И почти никогда их не получала. Когда же они случались, я запоминала их, помню и сейчас, как тогда, в момент их переживания.

Один из них случился на нашумевшем концерте Шнитке, Денисова, Губайдулиной. Это произошло в феврале 1983 года, когда Геннадий Рождественский представлял свой новый оркестр. Я сидела в первом амфитеатре, набитом до отказа, когда на одном месте ютились по меньшей мере двое. Звучал скрипичный концерт Губайдулиной «Приношение Баху». В коде, когда вдруг баховская тема стала проявляться, определяться, как будто оформляя неясность прежде звучавшего, меня словно понесло. Исчезло ощущение пространства, набитого зала, стены раздвинулись, словно открылось небо. В другой раз это случилось на кантате Губайдулиной «Час души». Голос певицы возникает не сразу, ближе к концу сочинения. Как будто опустившись в преисподнюю, вдруг среди хаоса неестественных звучаний проявился теплый низкий человеческий тембр – и мороз по коже. Но такие ощущения возникали редко. Они были крупными золотыми зёрнами, которые я, как трудолюбивый золотоискатель, намывала годами в надежде найти самородок.

Тот фестиваль «Московская осень» был третьим, на который мне пришлось ходить. Это был 1983 год. Фестиваль мне порядком надоел. Нужно было прослушать около сорока концертов, за несколько дней. Почти вся московская организация Союза композиторов представлена своими членами. А их — более четырехсот. Многие сочинения можно было и не слушать — заранее знаешь, что будет. Но на премьеру Родиона Щедрина пойти было интересно. Зал был полон. Интересно было не мне одной. Да и вся композиторская организация была в сборе — Родион Щедрин не только композитор, но и глава Российского союза. Дисциплина была на манер партийной. Родиона уважали и побаивались. Сочинение для органа исполнял сам автор. Длилось оно два часа десять минут. Ощущение было смешанным. И в редакции решили, что рецензировать не будем. Но позвонил представитель пресс-службы фестиваля и сказал, что о премьерке хочет написать Микаэл Таривердиев. Для меня тогда это было имя. Громкое имя. О самом Микаэле Таривердиеве я почти ничего не знала. Для редакции это был выход в создавшейся ситуации. На газетных страницах имена ценились. И я набрала номер Таривердиева. Он был несколько удивлен моим предложением. Согласился не сразу.

— Приходите завтра утром в зал Чайковского, на репетицию. Я дам ответ.

На эту репетицию я так и так собиралась идти. Репетировали два сочинения — скрипичный концерт Таривердиева и кантату «Доктор Фаустус» Шнитке. Концерт скандальный. Премьеру Шнитке ждали, шум был вокруг нее поднят давно. То говорили, что ее запрещают, то предполагаемая солистка Алла Пугачева отказывалась петь. Так до момента репетиции и не знали, кто будет петь партию Демона ободряющего. Ни одна современная реклама не может сделать того, что произошло с этим концертом. Градус общественного внимания был на точке кипения. Билетов не было даже для прессы. Нас пустили на репетицию. Я тогда не знала и не могла знать, что это был единственный случай, когда сочинение Микаэла Таривердиева вошло в программы «Московской осени». Премьеру же его концерта восприняли так: человек работает в кино, пишет песни, чего это вдруг решил написать концерт? Никто не знал, да и

не полюбобпытствовал, что он писал самую разную музыку. А кому-то было на руку на протяжении многих лет упорно приписывать его к композиторам-песенникам. Что это за музыка, за шумихой вокруг Шнитке большинство и не заметило. Да и я не могла тогда знать, что наконец-то я добралась то того пласта в почве, который так долго искала. Что этот день перевернет не только мои профессиональные представления, но и всю мою жизнь.

Я подошла к нему уже после репетиции. Он был в сером элегантном костюме, невероятно учтив и в то же время сдержан. Я напомнила о статье. Он, видимо, еще не решил. Просил подойти еще раз, вечером, после концерта. У меня не было билета. Он любезно достал из кейса билет. Так я оказалась на вечернем концерте.

Скрипичный концерт исполнял Григорий Жислин. Сохранилась видеозапись этого исполнения. Играл он не то чтобы плохо. Просто это была не его музыка. У Жислина имидж виртуоза, крепкого скрипача. Но именно на тональной музыке слышно, что он не может ее играть чисто. Оркестру, который выступал с Валерием Полянским, было и вовсе не до Таривердиева. Все силы и желание произвести впечатление были отданы произведению Шнитке. После концерта я пошла за кулисы. Многие подходили, поздравляли авторов с успехом. Был и Родион Щедрин. Там Михаэл Таривердиев обещал написать статью.

Статью мы ждали прямо в номер. Оставили место на полосе. Так что понятно мое нетерпение, когда курьер привез пакет с текстом. Я тут же кинулась его читать. Чем дальше я читала, тем интересней мне казалось сочинение Щедрина. А статья просто вызывала восторг. Она была совсем необычной. Начиная с эпиграфа. «Что там светится? Душа.» Мне уже не важно было, что за сочинение написал Щедрин. Это просто интересно было читать. Это был первый урок, преподнесенный мне Михаэлом Таривердиевым.

Я вошла в мир Михаэла Таривердиева в период мадригалов, «Сонетов Шекспира», Скрипичного концерта и оперы «Граф Калиостро». В его автобиографической книге, в последней главе, написанной мною и названной «Я — Вера», я описала и момент своего вхож-

дения, и то, как мы жили, и некоторые события, свидетельницей которых я была. И тогда, и сейчас я чувствую глубокую причастность не только к тому, чему я была непосредственным свидетелем, но ко всей жизни Микаэла Таривердиева. Когда меня спрашивают, посвятил ли он мне что-то из своих произведений, я отвечаю — нет, не посвятил. Он посвятил меня в свою жизнь. Я приняла эту жизнь целиком. Мне кажется иногда, что это я родилась в Тбилиси, что его друзья (а некоторых из них я узнала гораздо позже) — это мои друзья. Что написанная им музыка и лежащая в шкафах, в ожидании своего часа, стучится в мое сердце, не давая покоя, как это было с ним. В общем, я поселилась в его жизни, как в своем родном пространстве. И не было, и нет у меня другой жизни, кроме этой. И не хочу другой, и не надо.

Когда Микаэл Леонович стал брать меня на некоторые репетиции оперы «Граф Калиостро», мне было безумно интересно. Я приняла мир его музыки сразу, на веру, не очень еще отдавая себе отчет в логике его пути, многого не зная. Да я почти ничего и не знала тогда. Но это был увлекательнейший мир, в который я погрузилась с восторгом...

После премьеры я написала рецензию на «Графа Калиостро». Отношения наши были тайными, и тогда я еще могла себе позволить писать о нем. Сейчас, перечитывая этот текст, мне не хочется исправлять его: в нем нет того, что я бы сегодня не могла бы повторить. В нем — мое наивное, но интуитивно верно пойманное ощущение чего-то, что сегодня я понимаю глубже, лучше. Правда, не знаю, смогу ли это «что-то» объяснить.

Но мой тогдашний восторг никогда не был ни омрачен, ни охлажден разочарованием. Наверное, я могла бы гораздо более подробно написать о нашей жизни, о деталях быта, как это сегодня принято. Но я не хочу этого делать. Все, что я могла рассказать, я уже рассказала. Все, о чем я не рассказала, я рассказать не могу. Но я могу и хочу прописать свои ощущения, свои представления о музыке.

Когда мы работали над его книгой «Я просто живу» (он диктовал мне текст на магнитофон, так же как и многие свои статьи, потом перечитывал и правил), он часто сопротивлялся моему стрем-

лению к подробностям его внешней жизни. Он рутался, отказывался продолжать работу и говорил: «Зачем тебе это нужно!? Лучше напиши обо мне музыковедческую книгу». Ему гораздо важнее было то, чтобы его воспринимали не с точки зрения житейской, но поняли смысл его жизни, чем для него была музыка и отражение себя в ней, не как он жил, а про что он жил.

Много раз, когда Микаэла Таривердиева спрашивали о его личной жизни, он отвечал: «Я и есть моя музыка». Лучше всего о себе он рассказал сам. Самый достоверный документ, самое точное свидетельство его жизни – музыка. И я, будучи допущенной в его жизнь, общаясь с ним очень близко, свидетельствую: Микаэл Таривердиев есть его музыка.

«Ария в портретной раме» (рецензия, опубликованная в «Советской культуре» 23 декабря 1983 г.)

Невероятная история произошла однажды. Ожил старинный портрет, и оживила его любовь. Так не бывает в жизни. Да это и было о сне. Он приснился главному герою новой оперы Микаэла Таривердиева «Граф Калиостро», премьера которой состоялась в Московском камерном музыкальном театре.

Фантастические события рассказа Алексея Толстого становятся еще неожиданнее оттого, что авторы спектакля переносят их в наши дни. Место действия – музей-усадьба XVIII века, герои – аспирант Алексей Федяшев, библиотекарь Маша, служители, посетители музея, словом, наши современники. Кроме двух – Прасковьи Петровны, чей портрет – достопримечательность музея, и, наконец, Графа Калиостро, мага и волшебника, чьи чары помогают бывшей хозяйке усадьбы «спорхнуть» с холста в XX век.

Столь неожиданные события могли бы закончиться печально. Но ведь это только сон! И композитор Микаэл Таривердиев, режиссер-постановщик Борис Покровский, либреттист Николай Кемарский, дирижер Владимир Агронский создают веселую комическую оперу, высмеивая в остроумных диалогах, смешных ситуациях пороки и недостатки, пошлость и мещанство. Однако и комедия не комедия, если в ней нет ничего, кроме смеха и невероятных приключений. Здесь они – лишь блестящая форма повествования об истинных ценностях жизни, о

любви, не выдуманной и навеянной мечтаниями неопытной души, а реальной, человеческой. Ведь именно такая любовь способна выстоять – пусть в фантастических! – испытаниях. Она и побеждает в комедии-притче «Граф Калиостро».

Отличное либретто, что, в общем, редкость, написано Н.Кемарским. В нем естественно смешалась быденная речь и ненавязчивая, тонкая и ласковая, чуть ироничная поэзия (стихи Н. Кемарского и Р. Сефа).

Комическая опера – так определил свое произведение М. Таривердиев. Это классический образец подобного жанра. Все события укладываются в 24 часа и происходят в одной декорации. Действие развивается стремительно, как и положено в комедии. «Речь» складывается из разговорных реплик, диалогов, естественно переходящих в речитативы *secco* (под клавиесин) и *аризо*. Ну какая же опера без арий и ансамблей! Они, конечно, есть. Когда вы их слышите, то кажется, что вы с ними знакомы, это ваши старые друзья. Совсем не потому, что вы их когда-то слышали, просто музыка вобрала в себя то, что звучит вокруг нас. В этом смысле опера продолжает одну из главных традиций жанра – его широкую демократичность. В музыке есть не только наполненность звучанием современного мира – интонационный строй пропущен сквозь призму самобытного стиля композитора. А одно из его главных качеств – лиризм.

В опере все наполнено лирикой, одухотворено проникновенным чувством. Это касается и партий «влюбленных» персонажей (их особенно), и чисто комических, и даже шаржированных, например Жан Ложкин. Мелодией – открытой, непосредственной – пронизана вся партитура с первых же тактов оркестрового вступления, не говоря уже о мелодической щедрости вокальных партий, арий и ансамблей.

Наделяя своих героев подлинностью переживания, автор в то же время слегка иронизирует над ними. Поэтому «поющая» партитура сочинения полна тонких юмористических деталей. Так, в квартете генералов в первом акте остроумно сочетается напевность вокальных партий и острый пунктир духовых инструментов, ностальгически напоминающий о былой генеральской жизни.

Оркестр в опере – одно из главных действующих лиц. Вернее, это даже группа «персонажей», имеющих свой характер и линию поведения. Таков фагот, часто сопровождающий и комментирующий коми-

ческие ситуации, или вибрафон, окрашивающий фантастические сцены «превращения» Прасковьи Петровны, или романтический кларнет... Композитор ограничился камерным составом и, используя его возможности, создал изящную и остроумную партитуру.

Именно на раскрытии всех особенностей музыки – и явных, и более глубоких – основано режиссерское решение Бориса Покровского. Сценическое воплощение оперы увлекает безудержной фантазией постановочных деталей, точностью, последовательностью раскрытия главной идеи сочинения.

Небольшое пространство сцены почти свободно. На заднике – так поразивший воображение Алексея портрет Прасковьи Петровны. Он окружен симметрично расположенными портретами генералов. В музейную тишину то и дело врывается с экскурсантами суетливый поток жизни. Но вот вечерний сумрак спустился в музейную залу. Все стихло. Оживает то, что казалось навечно застывшим. Генералы – внимательные наблюдатели всего происходящего за пределами портретных рам. Из прошлого они позволяют себе «судить» настоящее, помешивая ложечкой чай во время лирического квартета. Такими ироничными деталями Б.Покровский подчеркивает условность действия. Все происходит в театре. Но мы увлечены и до последнего момента верим каждому герою, каждому происходящему на сцене событию. А событий много, на быстрой их смене построен не только сам сюжет, но и рисунок каждой отдельной роли. Действующие лица действуют! Они поют, играют, переодеваются. Даже во время исполнения арий они не остаются статичными. Может быть, во многом благодаря этому современные оперные герои, еще столь часто вызывающие улыбку зрителя, абсолютно естественны в театре Покровского.

Естественно чувствуют себя в рамках сочинения исполнители – артисты Камерного театра. Прекрасна лирическая пара героев Л. Скуриченко (Мария), А. Пекелис (Алексей). Удачно совпадают внешние и голосовые данные А.Бойко с достаточно сложными требованиями, предъявляемые партией Калиостро. Он саркастичен, умен. Только, пожалуй, не хватает ему мудрости прошлого, скрытой от других и только ему одному известной тайны.

Блестательна М.Лемешева в партии Прасковьи Петровны. С первого же своего появления она убедительна в каждой детали роли. Же-

маньяе фиоритуры (ее партия – изящная пародия на виртуозные рулады XVIII века) она не просто пропевает, а придает им характерность речи своей героини. А как преобразуется Прасковья Петровна во втором акте, сменив кринолин на джинсы! Она становится поистине достойной любви торгующего иконами «бизнесмена» Ложкина (его партию замечательно исполнил А.Подбалотов), а ее рулады – вполне современным стилем высказывания манерной дамы, возможно даже «приятной во всех отношениях».

Герои оперы сценически подвижны, и требуется крепкая воля дирижера В. Азронского, чтобы собрать их в слитный ансамбль (певцы к тому же поют спиной к оркестру – такова уж специфика Камерного). Значение В. Азронского и в самом спектакле, и в процессе его подготовки, репетиционных работ огромно. Во многом благодаря его профессиональному умению и чутью звучание небольшого состава оркестра точно сбалансировано в акустически трудном помещении.

*... Все тише звучат
Инструменты оркестра,
Все глуше скрипит
Под ногами паркет.*

Стремительно проносятся события этой невероятной истории, которая, конечно, и не происходила. А, впрочем, могла бы произойти?»

Сегодня мне только хочется продолжить цитату из арии Графа Калиостро завершающей фразой:

*Продлите, продлите
Мгновенье, Мазстро,
Мы были, мы были,
Но больше нас нет.*

Комическую оперу «Граф Калиостро» Микаэл Таривердиев пишет вне каких-либо заказов, предварительных идей о ее сценическом воплощении. В ней он выражает свое ощущение музыки в этот момент, в ней он обобщает свои устремления, находки, опыт предыдущих лет. Достаточно сравнить «Граф Калиостро» с его первой оперой «Кто

ты?», чтобы понять дистанцию, которую он прошел. Он возвращается к поставленным голосам, классическим оперным формам.

И все же он не отказывается от главных принципов, заявленных им в начале своего пути. Он не отказывается от диалога, от непосредственного обращения к слушателю, от желания быть понятым. Опера для него — жанр демократический. Такой представляется ему ее история, и он чувствует себя именно в этом контексте, контексте устремлений того музыкального театра, который рассчитан на публику.

Опера не устарела. Опера может быть интересной — эти принципы он заявляет и своей эстетикой, и в публичных высказываниях тех лет. И это не просто заявления. Он очень целенаправленно выстраивает почву для интереса слушателя. В этом он опирается на свой огромный опыт работы в кинематографе. Он долго искал свой сюжет. Тот сюжет, который будет интересен ему и который может быть интересен публике. В этом ему помогает его друг и, что характерно, кинематографист, Николай Кемарский.

И теперь, зная контекст его жизни, слушая «Графа Калиостро» многократно, я могу добавить лишь какие-то детали, ощущения, подробности своего восприятия. И вновь и вновь поразиться тому, как она не надоедает. Ее можно слушать бесконечно. Сплетение звуков, диалогов, сцен поражает легкостью и изяществом. Помню, как однажды мы принимали у себя одну американскую певицу, весьма интересную, которая пыталась «пробиться» на сцену Большого театра. Она пела тогда Виолетту в «Травиате». В Большой театр в то время мы не ходили. Певицу слушали только в записи. Ее привел в наш дом американский издатель Илья Левков. Она, будучи женой одного из самых успешных американских адвокатов, восхищалась нашим домом, особенно ей понравились двери. Конечно, разговор весь вечер крутился вокруг музыки, говорили о том, как трудно пробиться через штампы восприятия, где бы ты ни жил — в Америке или в России. Она расспрашивала о Большом театре, рассказывала о его гастролях. И мы показали ей телеверсию «Графа Калиостро» в постановке Камерного театра. Она была потрясена (ни слова не понимая по-русски), удивлена тому, что этого не знают и не привозят в Америку...

Действительно, это редкий случай разных сочетаний, удачных сочетаний — увлекательности и изобретательности сюжета, его естественной оперности, изящества и вместе с тем современности музыки, ее прозрачности, почти невесомости для восприятия. Она «проглатывается» целиком без какого-либо напряжения. Для неподготовленного слушателя она приятна. Для подготовленного — приятна вдвойне. Ты обращаешь внимание на то, насколько естественно одна сцена переходит в другую, как возникают арии, дуэты — как продолжение и раскрытие характеров, — как точны детали словесного и музыкального текстов, как все это выстраивается по форме, как начало «закольцовывается» с концом, образуя арку сюжета, как осмысленны все проявления музыкальной изобретательности, как выразительна инструментовка. И как естественно пение.

У этой оперы счастливая и странная судьба. Счастливая, потому что она попала в нужные, предназначенные для нее руки. В Камерный театр Бориса Покровского. Покровский, с которым когда-то по иронии судьбы Микаэл Леонович начинал свой путь в опере, был именно тем человеком, который мог создать ее аутентичное прочтение. Борис Александрович, встретивший Микаэла Таривердиева на гастролях в Ташкенте, бросил фразу: «Написали бы оперу, молодой человек». «А она написана», — ответил молодой человек. Так «Калиостро» попал в Камерный театр. Первоисточник попал к первоисточнику. То, что писалось, как и многое, в стол, попало на сцену.

Премьера прошла с успехом, в театре постановку любили, она существует в театре и до сих пор. Идет редко, но все же идет. Опера была записана сначала на студии «Мелодия» (записана прекрасно!), а потом — снята музыкальной редакцией Центрального телевидения (режиссер Юрий Богатыренко). Перед телевизионной премьерой оперы Микаэл Леонович делает короткое вступительное слово, в котором он определяет свои позиции.

Микаэл Таривердиев

Я много работал на границе популярных и академических жанров — использовал микрофонное пение, соединял его с классической формой и высокой поэзией. Но в опере «Граф Калиостро» мне хотелось воссоздать

жанр оперы, причем комической оперы, в чистом виде. Я решил вернуться к поставленным голосам, традиционной форме оперы-буфф. С ариями, ансамблями, речитативами-сecco, стремительно развивающимся действием. Правда, с современным сюжетом. Либретто было написано моим другом Николаем Кемарским по повести Алексея Толстого, события которой перенесены в наше время. Сюжетные ходы остались теми же. Но усадьба оказалась музеем-усадьбой. Молодой человек, один из сотрудников музея, так же, как и у Толстого, влюблен в портрет дамы XVIII века. Так же появляется знатный иностранец, только с экскурсией. Он оживляет портрет. И так далее. Дело ведь не в том, что портрет оживает, а в том, как в этой ситуации проявляются люди. И нам было интересно посмотреть, как поведут себя современные люди и дама XVIII века. Нам было интересно «оживить» и типичного директора, и аспиранта Алексея, и даже милиционера, столкнуть речевую и музыкальную стилистику XVIII и XX веков.

Вообще эстетически XVIII век мне близок. Я остро чувствую эту музыку, приемы, формы этого времени. Так что и сюжет, и цели мне были невероятно близки и увлекательны. Кроме того, мне близко то направление в опере, которое продолжает ее демократические традиции, то, что раньше было «мэйн стрим», какими были «Волшебная флейта» Моцарта, написанная им для народного театра Шиканедера, «Евгений Онегин» Чайковского, оперы Верди.

В «Графе Калиостро» мне хотелось приблизить музыкальный язык оперы к современной городской интонации и сегодняшней музыкальной среде, а с другой стороны, это должно было быть помножено на шутовскую комическую имитацию музыки XVIII века.

В то время Микаэл Леонович просто бредит оперой. Он много думает о том, что есть опера сегодня, что есть современная опера. С его статьи «Опера: попытка прогноза?» начинается большая дискуссия в газете «Советская культура». Я занималась этой статьей, а позже – всей дискуссией. (Скажу честно: был еще один, тайный резон в этой затее. Нам нужно было прикрытие для наших встреч. Опера была замечательным для этого поводом).

Тогда это еще совпало с недолгим периодом пребывания Микаэла Леоновича в Союзе композиторов. Позвал его «на секрета-

риатство» Родион Щедрин. Но, в отличие от Родиона Константиновича, Микаэл Леонович отнесся к этому приглашению не как к формальному «представительству». Он дал согласие и стал работать. Он пытался заниматься социальными вопросами, проводил «круглые столы» на темы, которые считал актуальными, важными, просто помогал людям. Эта его наивная вера в то, что наконец-то он востребован, воспринималась как чудачество, как странность.

Позже он иногда спрашивал меня: «Почему меня так не любят в Союзе композиторов?» Ведь, действительно, его любили всегда и все люди, с которыми он соприкасался. Его не любили только в Союзе композиторов (исключение — вахтеры, гардеробщики, секретарши). Ему трудно было это объяснить. Но как-то, когда мы были на фестивале Тюркского кино в Ашхабаде, талантливый режиссер из Киргизии, ученик Владимира Наумова, рассказал такой случай. Когда он заканчивал ВГИК и снимал диплом, одним из героев его фильма должен был стать Микаэл Таривердиев. Молодой режиссер снял его скрытой камерой, когда Микаэл Леонович подъезжал к Союзу композиторов. Вышел из «мерседеса», легкий и элегантный, небрежно захлопнул дверцу машины, закурил трубку и стал подниматься по лестнице. В картине Таривердиев был нужен, как воплощение другой, какой-то особенной жизни. Наумов попросил вырезать этот эпизод. Но можно себе представить, какое впечатление Микаэл Таривердиев производил на композиторов?! Страшно подумать. Действительно он был из другой жизни. Но только они никогда не понимали, из какой именно. А Микаэл Леонович не понимал, что ему можно завидовать. Сам он не знал чувства зависти. Поэтому представить его в других не мог. Он вообще часто иронизировал над собой, говоря: «Я же человек без воображения. Меня снимают телекамерой, а я не волнуюсь нисколько. Я представить себе не могу, что меня смотрят миллионы.» Или: «Я могу плавать сколько угодно. Когда я плыву, я не представляю себе той глубины, которая находится подо мной».

Мне кажется, что его всегда хорошо понимал Родион Щедрин. Понимал, над какими глубинами плавает Микаэл Таривердиев, со-

чиняя музыку. А он действительно сочинял музыку именно так, не задумываясь о глубине, а существуя в ней, естественно с ней воссоединяясь.

С Родионом Щедриным Микаэл Таривердиев дружил много лет. Но не на почве музыки. Он прекрасно описал их совместное времяпрепровождение в Сухуми, где оба занимались водными лыжами, а потом — виндсерфингом. Эти отношения были если не идиллическими, то очень насыщенными, энергичными, интересными, эмоциональными. Конечно, в этом контексте была и музыка. Микаэл Леонович неоднократно поддерживал Щедрина, когда тому это было нужно. Он выступал на худсовете Большого театра, когда речь шла о судьбе премьеры балета «Чайка». Он всегда откликнулся на любую просьбу Родиона, иногда во вред себе, полагая, что иначе предаст товарища. Например, когда Владимир Федосеев только пришел в Большой симфонический оркестр, он предложил исполнить программу из произведений Микаэла Таривердиева. Щедрин боролся против Федосеева, его прихода в оркестр. Микаэл Леонович не считал возможным в это время сотрудничать с оркестром. Как он об этом потом жалел!

И все же Родион его понимал. Сегодня, когда я перечитываю его предисловие к книге Анатолия Цукера о творчестве Микаэла Таривердиева (издательство «Советский композитор», 1985 г.), я понимаю, что он понимает. Один из немногих. Жаль, что судьба переставила акценты в их взаимоотношениях с водных лыж и серферов на музыку. Впрочем, в этом — и в этой дружбе, и в разрыве, и в видимом примирении, во всех их отношениях — была какая-то предопределенность.

Как была предопределенность во взаимоотношениях с Борисом Александровичем Покровским, поставившим из четырех опер Микаэла Таривердиева три. «Кто ты?», «Граф Калиостро», «Ожидание». Свое отношение к Покровскому Микаэл Леонович выразил когда-то одной фразой: «Говорят, что в Камерный театр две очереди. Слушателей и композиторов. Это те очереди, в которых я готов стоять». Он неоднократно писал и о театре, и о Покровском, в своей книге он написал и об их совместной работе. А вот о том, что думает Борис Александрович, о его взгляде на их работу, на то, кто

он, Микаэл Таривердиев, я спрашивала Покровского осенью 1996 года. Я полностью привожу текст нашей с ним беседы, для меня очень дорогой.

Борис Покровский (беседа в сентябре 1996 г.)

– Борис Александрович, когда вы впервые услышали о Микаэле Таривердиеве?

– У меня такое впечатление, что я всегда знал, что он есть. И это не мистика, просто он всегда был популярен. Популярен объективно. Не потому, что его особенно часто исполняли и были какие-то для этого указания. Вероятно, была какая-то необходимость в нем, в его музыкальной интонации. Ведь он отличается от многих композиторов тем, что у него есть своя интонация, собственное восприятие духа человеческого, как мне кажется.

Его всегда легко узнать среди других композиторов. В музыке всяких жанров Микаэл Таривердиев имеет свой неповторимый голос. Иногда он нас обращает якобы в старину, иногда, напротив, кидает намного вперед обычной для нас жизни. Но каждый раз он залезает к нам в душу, в сердце. Он делал то, что в какой-то степени было немодным с точки зрения политики, идеологии, когда мы все должны были быть бодрячками, но вместе с тем у каждого из нас была потребность в такой светлой грусти. Это свойство, скорее, русского человека, но я не могу отделить музыку Микаэла от России, от русской души. Тут есть какие-то связи с Чайковским, со старыми композиторами, имею в виду композиторов доглинкинского периода. Музыка Микаэла отвечает вот этой потребности русского человека светло погрустить. Мне кажется, что из-за этого он был современен и нужен всегда. Такие очень современные, будоражащие программы на будущее произведения. В этих произведениях всегда была некая душевная нежность и некая душевная грусть, что ли. Ну вот народные русские песни – я сейчас говорю о Микаэле, как будто бы он пришел из деревни, – в них это есть. Нет, напротив, его интонация очень современна и самобытна, но я не могу отделить ее от русского душевного склада чувствований. Он сосредоточил в себе от русского человека некую светлую грусть, светлое томление, это то, что очень нужно бывает, даже когда человек радуется.

Я вспоминаю, когда мы ставили спектакль «Кто ты?» о судьбе молодежи, о той судьбе, которая молодежью строится, активно строится, когда молодежь активно ищет свой ход, будущее. И все равно какую-то дымку тонких душевных сентиментальностей я всегда в этих произведениях ощущал. Это более всего волнует. Еще и потому, что это не навязывается и не считается главным, а является существом, и композитор этим не торгуется, а это товар довольно ходовой – такую сентиментальность можно было бы развить и много зарабатывать на ней, как делали даже некоторые хорошие композиторы. У Таривердиева – нет. Он очень современный композитор, он очень сдержанный, он организованный, он очень светлый. Но в этом свете есть та духовная трогательность, без которой всякое искусство, ну а музыка в первую очередь, не может жить. Вот, видимо, поэтому его музыка была мне известна. И была близка, именно благодаря моей потребности как старого русского человека, хотя я тогда был совсем молодой русский человек, но тем не менее я продолжатель старого поколения интеллигентов, которым вот это томление, светлое, радостное томление духа, всегда было близко и необходимо для существования. Я думаю, что именно поэтому я не могу назвать тот момент, когда я узнал, что вот это, мол, Таривердиев. Я так знакомился с очень великими композиторами. Таривердиев в мою личную жизнь – думаю, и не только в мою, а в жизнь поколения – вошел не представляясь, не заявляясь, не провозглашая какие-то свои принципы, а вошел естественно, выразив ту духовную нежность, которая была нам нужна.

Я сейчас говорю об этом, а сам думаю о другом. Я думаю о том, как досадно, что Микаэл ушел от нас. Потому что, мне думается, он сейчас был бы нужнее всех. Он сейчас нужен для того, чтобы постараться сохранить в сердце каждого из нас ощущение нежности, доброты и грусти. Такое национальное ощущение светлой грусти, без которой не может существовать Россия. И которое очень нужно России. Она нужна сегодня, сейчас, когда есть некие конфликтные ситуации – имею в виду некие эмоциональные, духовные сферы, в которых эти столкновения попахивают пошлостью, духовным, сердечным криминалом, оскорбляющим всякого человека.

Что там говорить, должно быть очищение. Музыка для этого и существует – чтобы очищать человека. Это некий фильтр. Ну и нече-

го скрывать, что через особое веселье и шумные пляски и оргии человек не очищается. Он очищается через грусть. Когда он видит голубое небо, или, как у Достоевского, листочек клейкий весенний, или когда человек задумчив. Именно в этом настроении человеческого духа он очищается. Для него жизнь становится более точной, ясной и правдивой. Тогда он узнает о себе больше, и узнает больше о том, что его окружает. Это моя точка зрения. И в музыке, и в душе Микаэла Таривердиева я всегда слышал нотки грусти светлой, которая помогала мне очищаться, успокаиваться, укрепляться. Для того, чтобы быть крепким, бодрым, уверенным, совсем необязательно все время слушать марш или плясовую музыку.

Особая интонация музыки Таривердиева, напротив, касалась вот этой духовной стороны жизни нашего поколения. Он-то более всего нужен был бы сейчас, чтобы сохранить эту трогательность духовную, ибо, потеряв ее, мы потеряем нацию.

Уже потом, когда я узнал, что он достаточно популярен, я стал разбираться в этих вопросах более подробно. Не случайно, что к нему всегда тянулась молодежь и он был популярен среди молодежи. Не среди уличных и дворовых – не поймите, что я это осуждаю, это тоже очень трогательно и нужно. Но Микаэл был не для этих общений, а для общений, связанных с большими проблемами человеческого существования. А такие проблемы в свое время встали, особенно перед молодежью. И тут, конечно, его произведения о молодежи играли огромную роль. О них я и сейчас вспоминаю с большой нежностью, именно с нежностью. Это нежное искусство. Не обязательно большое искусство должно быть нежным. Но нежное искусство нам очень нужно.

Вот правильное слово – нужен. Он был очень нужен. Он нужен и сейчас. Поэтому я уверен, что его влияние на современных молодых композиторов будет огромным. Таково требование времени, требование того, что молодежь еще не поняла и находится в большой растерянности. Но слезы очищения – они обязаны присутствовать в жизни человеческого духа.

Второе качество Микаэла Таривердиева, которое я уже потом объяснил для себя, – это очень точное, современное ощущение существования каждого из нас. С одной стороны, он вводил наши настроения в какой-то мир трогательности, мир вздохов, хотя

это тогда было не модно, хотя и нужно, мир теплых ощущений, вне зависимости от того, о каких делах шла речь. И это все сопутствовало точному пониманию сегодняшнего дня, сегодняшнего момента, тому, что происходит сейчас, должно происходить сейчас, и он очень настойчиво, упорно нас вел к нашей собственной душе, к нашей собственной тоске, к нашему собственному сентиментализму, а точнее – к нашему собственному чувству мира и себя в мире. И это касалось всех нас, современников, в каких бы мы предлагаемых обстоятельствах или ситуациях ни оказались. Это ощущение конкретной жизни, конкретного сегодняшнего меня поразило, когда я стал непосредственно общаться с его искусством, предназначенным для театра.

Его произведения ставились сами собой. В частности, его опера «Граф Калиостро», она уже много-много лет идет в театре, и так и будет идти: она всегда современна. Она принадлежит к таким произведениям, которые не надо приспособливать к театру, они сами в себе содержат этот театр. Есть оперы, которые очень трудно ставить. Это не значит, что они плохие. Может быть, они гениальные. Но они прямо не поддаются театру. А есть оперы, которые нельзя провалить, которые сами себя ставят, которые сами определяют свой театральный и художественный, сценический успех, свое положение, свое сценическое кредо.

Поэтому эти произведения ставятся легко, они ставятся как бы сами собой. Это чувство сцены и театра не как развлекательного искусства, а как некоего проявления существования человеческой натуры в определенных предлагаемых обстоятельствах. Это такая театральная тонкость, театральное ощущение существования. Напрасно думать, что человек, который очень хорошо чувствует, имеет право быть на сцене, или человек, который очень весел, заразит этим кого-то. Это совершенно неверно. В музыкальном театре у каждого музыкально-драматургического образа есть своя подкладка. Тайная подкладка, которую должно вскрыть, понять и полюбить. Тайная подкладка каждого образа, которые есть в драматургических произведениях Таривердиева, она очень очевидна, она проявлялась сама собой. Не требовалось каких-то особых поисков, розысков, тут не надо было быть археологом, чтобы найти в нем либо Моцарта, или Баха,

или Бетховена, или какого-то другого композитора. Надо было просто идти за ним, за тем, что написано, ибо в том, что было написано, и есть та правда театра, правда действия, правда взаимодействия и отношения разных характеров и та же природа искр, которые добываются от столкновения этих характеров. Это все уже было в произведении, это все слышалось, виделось, потому что у него зримая музыка. Поэтому ставить его произведения было не только легко, но – самое главное – приятно, они ставились как бы сами собой. Вот поставить Моцарта трудно, несмотря на то что Моцарт архигений. Ставить же некоторые оперы Пуччини – наслаждение. Наслаждение от самого процесса постановки, поскольку Пуччини ощущает театр, ощущает своих действующих лиц как режиссер, непосредственный современник. Таким режиссером был и Моцарт. Но Моцарт слишком отдален от нас, и он мыслил своими музыкальными приемами XVIII века. Правила игры были другими. Микаэл ближе к нам, он был совсем близко с нами. И он очень хорошо ощущал современный театр и очень хорошо чувствовал, когда что-то получалось или не получалось. Это было второе, что я в нем раскрыл, когда уже непосредственно работал.

И, наконец, третье. Это когда композитор Таривердиев был на каком-то расстоянии. Одно дело, когда мы сидим в одной комнате, обсуждаем тот или иной спектакль. Или в одном концертном зале и слушаем одну и ту же музыку. Или когда мы просто беседуем друг с другом. И другое дело, когда Таривердиев где-то далеко. Или в другой стране, или в другом времени. И вот это ощущение, что он существует, он влияет, он звучит, он нужен, и я его слышу, – вот это ощущение во мне всегда было. И я рад, что я и сейчас его слышу, ощущаю его, и его музыка всегда будет рядом с моей жизнью, как с жизнью моих сверстников или, по крайней мере, с жизнью тех людей, которые жили и существовали в эту эпоху рядом. Это собственная интонация. Это свое собственное ощущение мира. Это свое собственное восприятие любого события и любого характера. Свое собственное, неповторимое.

Я как-то предложил Микаэлу написать сценарий. Только началась перестройка, начались какие-то страшные вещи. И я пригласил его сделать нечто вроде музыкального обзора. Он сначала заинтересо-

вался и написал несколько номеров, которые меня растрогали до слез, когда он мне их показал. А потом он вдруг неожиданно это бросил, почувствовав, вероятно, что это не то самое главное, не то самое важное, не то самое центральное, что есть в надвигающемся времени. И вот это ощущение времени у него всегда было отличным. В этом смысле на него можно было ориентироваться. Потому что люди моего возраста, моей профессии, которые связаны, будем так говорить условно, с консервативным искусством, они всегда хотят приспособиться к чему-то новому, свежему, неясному и неразгаданному. Вот носителем этого всего был Микаэл Таривердиев. Как человек. И это все осталось в его музыке.

Еще одна особенность Микаэла. Но это уже касается не его таланта, а его человеческой сущности. Он был очень как бы доходчив. С ним не надо было знакомиться, к нему не надо было приспособливаться, его не надо было узнавать, к нему не надо было привыкать. С самого начала он был привычен, ясен, определен, открыт. С ним было очень легко говорить, даже на те темы, которые могли разделять и делаться причиной спора. И в споре он оставался на равных, никогда не чувствовал ни превосходства, ни даже возможности почувствовать превосходство над человеком, с которым он говорит. Это разговор абсолютно на равных, это разговор как бы родственников, когда не надо знакомиться, когда не надо узнавать, когда не надо приспособливаться, не надо привыкать.

Вот это редкое свойство творческого работника, особенно такого, как композитор, автор произведения, а к ним мы должны относиться с особой осторожностью, особым трепетом. Должны, потому что мы, желая улучшить хорошее, часто это портим. Я уже давно в этом убедился, в знакомстве с Таривердиевым тем более. Подсказывать композитору, как написать музыку, или подсказывать драматургу, как написать драму, или художнику – картину, – дело не столько опасное, сколько вредное. Даже когда это делается из самых хороших побуждений. Если художнику вы советуете подумать и что-то исправить и если он согласится с вами, исправляя, он окажется врагом своего произведения. Он окажется человеком, который его портит. Я проверил на своей жизни это много раз. Я проверял это и с Шостаковичем, и со Стравинским. Называю эти две фамилии, потому что

и тот и другой в конце концов мне говорили: «Никогда ничего не надо менять из того, что сделано. Если надо, перепиши, заново напиши, но изменять направление, изменять характер никогда не нужно, из этого никогда ничего хорошего не получится». Хороший урок нам дает Петр Ильич Чайковский, который начинал улучшать свои произведения, и они вдруг теряли свою гениальную прелесть, которая оставалась всегда в его произведениях, если к ним никто не дотрагивался с желанием что-то изменить, улучшить, поправить, что-то развязать».

Помогать Таривердиеву было невозможно. Помогать Таривердиеву было глупо. Даже если он, благодаря своей деликатности, мог бы сделать вид, что он это принимает, что он готов что-то изменить. Надо было этого опасаться, потому что, изменив, он сразу бы испортил. Потому что это разговор души. Это не разговор разума, это разговор духа музыканта, связанный с каждым мгновением быстротекущей жизни, изменяющейся жизни. И это было важно ощущать. То есть он был очень трепетно раним, хотя мог этого не понимать. И сам он это никогда не объявлял. В этом смысле с ним было не так легко. Вообще с ним спорить было просто глупо. Хотя вот говорят, что в споре рождается истина, но не тогда, когда на потопосе укладываются в ноты зашифрованные великие чувства того или иного человека, живого человека, с его страстями, с его чувствами, с его любовью, ненавистью и вздохами. Вот обязательно вздохами, печалью, которые всегда находятся в любом счастливом зернышке нашего бытия – это непременное условие искусства. И в этом он был силен. Поэтому он трогателен и самобытен.

Любопытно, иногда казалось, что он кому-то подражает. Что он подражает Баху или еще кому-то. Но на самом деле он абсолютно самостоятелен. Особенно когда подражает кому-то. Мне никогда не казалось ясным, как можно брать иногда так нахально интонацию баховского произведения, очевидно баховского произведения, и превращать ее в свое тут же, в первом же такте. Он как бы играл Баха, а на самом деле оказывался Таривердиев. Это чудо, которое нельзя разгадать, да и не надо разгадывать, но оно существует. Как в каждом большом художнике есть какие-то вещи неразгаданные, даже самим этим художником.

– А вы спорили, когда работали вместе? Какие были споры? Он вас злил? Сознайтесь...

– Нет. Дело в том, что... Во-первых, он интеллигент. А если это есть у композитора, у писателя или поэта, да и вообще у любого человека, если он интеллигентен, он не допускает каких-то злых чувств. Да, он может не согласиться, он может отойти в сторону, подождать, огорчаться, но спорить для него бессмысленно. Его интеллигентность, с которой он относился ко мне в наших разговорах, несколько обезоруживала. Я не спорил, я всегда был очень осторожен. Я побаивался оказаться в дурацком положении. Если я уверен, что я интереснее Таривердиева что-то слышу, то я, наверное, могу и сам написать это. Но если я сам это не могу написать, я должен признать, что Таривердиев это слышит лучше, правильнее, талантливее, чем я. Поэтому конкретных споров не помню. Наверное, был небольшой обмен мнениями.

Но я вам должен сказать... Вот мое маленькое наблюдение старого режиссера. Мне приходилось ставить оперы разных композиторов, которые жили, существовали и писали. Когда я ставил оперу Прокофьева, за моей спиной сидел Сергей Сергеевич с Миррой Александровной. Но ни одного замечания я от них не слышал. Иногда я обращался к ним из вежливости, а они мне махали руками, дескать, не надо, не надо, ставь, все хорошо, не отвлекайся. То же самое происходило с Шостаковичем, когда я ставил его произведения. Он садился подальше, выстраивал такую мизансцену, чтобы мне неудобно было к нему тянуться и – упаси Бог! – о чем-то спрашивать. Может быть, мне казалось, а может быть, это и правда, Шостакович делал так нарочно, он не хотел, чтобы я с ним советовался. Уж если я режиссирую, то я режиссирую. И как я не хотел стоять над ним и говорить, что вот тут неправильно, что он написал какие-то не те ноты, или какую-то модуляцию сделал не так или нюансы неверно проставил, или инструментовал неверно – как это было невозможно и недопустимо, так, вероятно, Шостакович, Прокофьев полагали, что недопустимо вмешиваться, когда я режиссирую. Тут важно, что не я режиссирую, а вообще человек, который режиссирует его оперу.

Приходилось ставить произведения молодых композиторов. Так они каждую секунду подбегали, что-то объясняли, о чем-то говорили,

настаивали, требовали изменений, что, мол, я тут думал то-то, тут я имел в виду то-то. Я сейчас вспоминаю Таривердиева. Он часто бывал на моих репетициях. Но ни разу ко мне не подходил. Вот уровень. Я своим молодым коллегам говорю, что гения, великого композитора очень легко отделить от простого. Какой-нибудь молодой человек с первого курса, который напишет оперу, так он будет выдвигать свои условия каждую секунду и что-то такое просить у дирижера, актеров. У режиссера – что-то такое сделать, что он задумал. Я думаю, что Моцарт, если бы он сидел на любой репетиции «Дон Жуана», то он ни разу бы никому никаких замечаний бы не делал. Он просто следил бы за тем, как его произведение заново рождается. А оно заново рождается столько раз, сколько ставится. Думаю, что это правильное ощущение: произведение написано, отдано театру, дирижеру, режиссеру, актерам, ты его отдал, ты оплодотворил режиссера и теперь жди, когда этот плод появится.

Это очень важная черта. Всю свою жизнь я к этому привыкал. Поэтому споров у нас с Таривердиевым не было. Ну, бывали случаи, когда он что-то высказывал. При этом говорил, что хорошо бы вот эту вещь, которая очень хорошо сделана, – он же хитрый человек, он не говорил, а я долго вспоминал, что за вещь такая была сделана. То ли он мне морочил голову, что может быть, или я не помнил каких-то эпизодов, художественных приемов, которые были бы кстати в том или ином моменте репетиции. Я не думаю, чтобы время заставило меня забыть, что было на репетициях. Но у меня от репетиций его произведений, его опер осталось хорошее настроение, хорошее самочувствие. Хорошее режиссерское самочувствие. Это зависит и от композитора в какой-то степени, но и от режиссера. Я вам так скажу. Вот ты берешь оперу... Когда я первый раз взялся ставить оперу Бетховена, я очень долго мучился. Не потому, что Бетховен не мог, а потому что я не мог. Мне нужно было понять, что это за опера, «Фиделио», которая тогда нигде не шла в России, которую я нигде не видел и которую я должен был поставить в ответственном театре, в ответственное время, с ответственными актерами. И хотя спектакль имел успех, даже принес мне какой-то кусочек славы, я не могу вспоминать эти репетиции как репетиции удовольствия, наслаждения. А есть

такие произведения, воспоминания о которых доставляют удовольствие, сам процесс постановки, репетиций. Например. «Кармен», которую я в первый раз поставил очень-очень давно. Или, предположим, «Онегин», ну и так далее. Вот вспоминая репетиции произведений Микаэла, я испытываю чувство духовной комфортности. Мне приятно это вспоминать.

Это зависит не только от личности, но и от отношения к этой личности. Все-таки он принес произведения, а я воспитан на том, что я должен не спасать произведение, а осуществлять. Это характер моей работы, моего творчества, моего профессионального ощущения, потому что если подходить к произведению с самого начала, даже классическому произведению, с точки зрения, что его надо спасти от забвения, что-то там нужно изменить, что-то улучшить, спасти автора, – это мне кажется делом грязным и невозможным, недопустимым. Это мое кредо, которое может и оспариваться. Скажу проще. Уважение к человеку, который принес мне эти листы с этими нотными знаками, если он мне их принес, то он их написал. А если он их написал, то у него было что написать. А если у него было что написать, надо это уважать. Надо постараться это понять, надо сделать это своим. Вот такой процесс был для меня обязательным. И он легко проходил в работах с Микаэлом Таривердиевым.

– Как вы считаете, каковы перспективы музыки? Вам не кажется, что она в определенном смысле зашла в тупик? Тот же Пендерецкий сказал, что авангардистом можно быть только один раз в жизни. Авангарду уже сто лет. И только он считается настоящей серьезной музыкой. А все остальное – несерьезно и это вовсе не музыка.

– Ответить на этот вопрос очень сложно. Это искусство сложное. Это искусство духа. В нем скрыты какие-то вещи. Вот кто-то что-то накалякает, нам это кажется безобразием и какой-нибудь мудрый «властитель дум», такой, как Иосиф Виссарионович, скажет, что это сумбуф вместо музыки. Тот же Сталин хоть что-то понимал. Он любил Глинку, Чайковского, а это ему не понравилось. Осрамился на всю жизнь. А музыка-то существует. И теперь она для нас более доходчива, чем тогда.

Со временем в каждой музыке раскрывается что-то, что не было услышано раньше. К сожалению, это есть в любом искусстве. В музыке – больше, чем в других.

– Сегодня-то знаки поменялись. Все, что сумбур, – это музыка, а то, что музыка...

– Вы понимаете, что я должен сказать. Если говорить о сумбуре, то с этого начинается жизнь. И сейчас сумбур. Я вам скажу одну страшную вещь. Вы можете мне сказать, что развитием общества движет наука. И я с вами соглашусь, чтобы не спорить и не оказаться в дурацком положении. На самом-то деле я знаю, что наука имеет в себе огромные страшные невежественные ходы и открытия. Наука страшна, за нее человечеству придется расплатиться, оно уже начинает расплачиваться. Если я кому-то скажу это, мне ответят: «Ну, старик сошел с ума». Да, атомная энергия, само по себе расщепление атома – великое открытие. В научном смысле. Но в этом открытии – трагедия. Еще не завершенная. Или вот сидит мальчик и играет за компьютером. Можно сказать, что вот, смотрите, как продвигается наука. Мальчику 12 лет, а он занимается с компьютером, как мы далеко продвинулись. На самом деле это катастрофа человеческая. Потому что компьютер заменяет душу, чувства. Человечество может сойти с ума, потому что компьютер отнимает у человека чувствования и ощущения.

Вот сидит Таривердиев дома. На улице дождь. А вы долго не идете. Он начинает нервничать. Он переживает. И ему приходит в голову мелодия, он ее записывает. Это есть человек, это его душа. Другое дело – ему звонят по телефону, говорят: «Микаэл, вот тут надо в кинофильме к завтрашнему утру на столько-то секунд такой-то бурной музыки». Он берет компьютер, и завтра утром он это относит. Да, человек, с его чувствованиями – величайшее явление. А это – это есть технология, компьютер. Человечество роет себе яму, человечество находится само на грани выживания, потому что игнорирует то, что является человеком. В одной комнате мальчишка сидит с компьютером, а в другой комнате другой мальчишка берет доску, у него нет компьютера, он бедный. И у него эта доска есть паролод, а потом паровоз, а потом лошадка. Вот он сюда заехал, а это дерево. У него

работает воображение. Он мечтатель, он человек. А тот – механика. Он нажимает кнопки, которые дают ему соответствующий результат. Отвечая на ваш вопрос, я могу сказать следующее. Так называемый модерн, он должен иметь тоже какое-то чувство.

– Но ведь именно он стал технологичным, ведь там остался голый расчет. Там не осталось чувства.

– Да, так оно и есть. Недавно я читал статью, где один человек с восторгом написал, что компьютер может сочинять музыку, может сочинить стихи. А потом компьютер будет все делать. То есть компьютер вытесняет человека. А самое дорогое – это тот момент, когда шел дождь и Микаэл ходил и думал: «Вот, чертова курица, ведь я же ей сказал, где она там? Сейчас буду звонить по телефону, ах черт, телефон не работает! Ну где же она?» Это же есть состояние, это же есть настроение, это же есть чувство! Это есть человечество. Это и есть творчество. Это и останется.

Вы знаете, что я вам скажу? Я сейчас нахожусь не в очень хорошем положении. По секрету вам раскроюсь. Морально, что ли. Я сильно болел, серьезно болел, да и сейчас я тоже болен. Но тем не менее я могу работать. Я все время был убит, огорчен, пока не пошел к актерам репетировать. Я начинаю работать, не знаю, хорошо или плохо, но жизнь продиктовала мне поставить опереттку Легара «Веселая вдова». «Вы знаете, оперетта... надо, поставьте... народ не ходит, никому не нужны ваши там эти потрясающие композиторы. Надо оперетку». Вот такая чертовщина. И я взял эту оперетку и стал... А я когда играю на рояле, я отвлекаюсь и тогда ничего не соображаю в сюжете. Поэтому я смотрю ноты. И вдруг на душе такое спокойствие! Легко! Какой-то елей! Что такое? Я стал проверять. Вальс. Опереточный вальс. Но за душу хватает! То есть возникает то, что у Таривердиева возникает: «И больно, и легко, душа моя полна тобой». Какой-то такой вальс... Пошел на репетицию – приятно. Меня когда-то шокировало то, что Рахманинов сказал: «Если хотите знать, кто такой гений, так это Легар в «Веселой вдове». Действительно, гений. И я сейчас жду, когда нужно идти репетировать. И я репетирую с таким же ощущением, как Чайковского, Моцарта. Это такое душевное, такое простое! Понимаете, можно слушать что угодно, я

современных композиторов стараюсь слушать, ну чтобы не срамиться. А потом оказывается, что какой-то Легар берет за сердце, а эти – нет. И зачем же лезть куда-то в диссонансы, если можно так: взял одну ноту, еще две подставил, ну еще три. И эти три ноты – целый час. А компьютер этого не сделает.

Вот и получается, что сейчас искусство наше идет к технологии, компьютеризине, лишает нас человечности, душевности. Может быть, что-то изменится, будет какая-нибудь революция. Да будет, потому что цивилизация наша, как мне сказали, 25 октября 1999 года прекратится. И это будет, по прогнозам пророка, которые все исполнялись в течение трехсот–четырёхсот лет. Не то чтобы конец света, но что-то должно измениться. Что-то останется. Вот был такой случай, когда – знаете, как они называются? Эти животные с длинными...

– Грифы?

– Да нет же, не грифы, а вот эти, которые сжирали только траву и погибли...

– Динозавры?

– Динозавры, динозавры! И вот как они погибли? Все изучают, как они погибли. Ну и как? Прилетел какой-то метеорит, ударил о землю, поднялась пыль, все и погибло. И трава, и все, есть нечего, вот они и погибли. Но выясняется: остались тараканы. Они там были, жили. И выжили. Я и сейчас вижу тараканов. То в плите газовой, то в холодильнике. Ему-то, таракану, все равно. Ладно, тараканы! А человек? Динозавры погибли! Какие! Чудовища погибли! А тараканы остались. Так что неизвестно, останется музыка настоящая или будет эта технология.

– Тараканы бега?

– Да! Неизвестно, что будет, как повернется, но то, что подходит какой-то период, что-то изменится, что-то должно измениться.

Я вот старею и болею. И чувствую, что я потихоньку умираю. Но я их вспоминаю, большинство остались со мной. Вот я знаю, что Михаил умер. Но я не уверен. У меня есть, например, такой приятель. Школьный товарищ. Не школьный, в ГИТИСе мы учились.

Студенческий друг. Мы с ним были друзьями. Может быть, вы его знаете. Товстоногов. Гога Товстоногов. Я знаю, что он умер. Но я не уверен. Потому что я с ним... Мама моя. Я с ней могу поговорить. То есть они существуют в нас. И я могу обратиться к одному, к другому, к третьему. И когда я начинаю обращаться, то вижу – Гога, да он же умер! Но я обращаюсь к нему на каком-то высоком уровне, а на низком – он умер. Когда я к другому обращаюсь – тоже. К третьему – тоже. У меня был такой хороший знакомый, Акулов, может быть, вы его знаете?

– Да, замечательный дирижер.

– Ему было девяносто лет, я просил его подольше держаться, он такой умница. «Потому что я за вами иду», – говорил я ему. Но вот подвел меня... И Микаэл подвел. Тут книжку дали мне про Товстоногова. Мне как-то странно ее читать. Мне хочется позвонить и поздравить. То есть смещается что-то. Это не потому, что я сошел с ума. Нет. А это естественный процесс. Это какие-то разные плоскости. И эти разные плоскости существуют, и с этим ничего нельзя поделать. Может быть, эти плоскости – человечество об этом мечтает – каждая вера по-своему, – когда-нибудь соединятся. Но они существуют. И это есть жизнь.

Желание написать монооперу было у Микаэла Леоновича давно. Ему очень нравился «Человеческий голос» Фрэнсиса Пуленка. И какое-то удачное исполнение монооперы заронило в нем острое ощущение необходимости обратиться к этой форме оперного монолога. Собственно, все его вокальные циклы – маленькие драмы. Не случайно он, зажегшись одним стихотворением, не мог остановить начавшийся процесс расшифровки состояний и сцепление их в некое логическое целое, в некую внутреннюю завершенность. Практически у него нет отдельных романсов, только циклы, в которых всегда есть герой, персонаж. Именно цикл дает возможность развернуть его характер. Конечно, этот персонаж, несмотря на разность его «масок» в разных циклах, – сам автор. Но это автор, воссоздавший себя через призму не только своего

внутреннего опыта, но еще и фантазии, воображения, наблюдения за другими людьми. Так что моноопера в каком-то смысле была продолжением найденного способа творить музыку. И все же она была чем-то другим — уже не условной, но театральной драмой, более просторной по времени, с другим темпом развития внутренних состояний. Да и взаимоотношения автора со своим героем в опере иное — более дистанцированное, что соответствовало иному периоду, иному его собственному состоянию, иным взаимоотношениям себя и мира.

Идея монооперы вызревала какое-то время, не имея конкретного толчка в виде текста. Его просто не было. Соединение нескольких поэтических текстов Микаэла Леоновича удовлетворить не могло: это не давало бы возможности создать целостную музыкальную форму, воссоздать нужный персонаж. Ему нужен был поэтический текст, который представлял собой нечто целое. Словом, ему нужна была содержащая внутреннюю драму поэзия, протяженная во времени, возникшая из конкретной житейской ситуации. И персонаж. Это должна была быть женщина, определенно женщина. Ему интересна была драма ее состояний.

Толчком для написания монооперы послужила встреча с Робертом Рождественским в больнице, когда Роберт Иванович лежал с язвой желудка, мучился и от болезни, и от лечения, и от вынужденного бездействия, и от того, что врачи не разрешали курить. Мира Салганик настояла на том, что Рождественского нужно проведать. Приехали в Боткинскую больницу. Обсуждение идеи монооперы началось случайно. Но включило обоих в процесс моментально. Как будто они обсуждали что-то, о чем уже неоднократно разговаривали, как будто у каждого внутри был уже готовый образ текста. Поняли друг друга с полуслова.

Так появилась поэма «Ожидание. Монолог женщины». Рождественский вскоре опубликовал ее в журнале «Огонек». Поэма имела успех. Роберт Иванович читал ее на своих вечерах, встречах с читателями. Я помню, когда он приходил в редакцию газеты «Советская культура», представлял своих соавторов по песням Евгения Мартынова и Георгия Мовсисяна и в заключение встречи читал «Монолог женщины». Микаэл Леонович был расстроен. Не са-

мостоятельным успехом поэмы, а нарушением некоего внутренне-го, не произнесенного между ними уговора, какой-то особой близости, которая вдруг возникла в момент обсуждения в больнице. Какая она, женщина, которая пришла на свидание и ждет мужчину, как она стоит, о чем думает, что чувствует. Но все же внутренний процесс был уже запущен. Ощущение музыки в нем уже поселилось и требовало своего выхода.

Моноопера была написана в 1984 году. Роберт Рождественский, отдав текст композитору, его не подгонял. Вообще он всегда относился к Микаэлу Таривердиеву дружественно и деликатно. Поэма оказалась именно тем поэтическим материалом, который был нужен композитору. Она была лишена привычной для выбираемых Микаэлом Таривердиевым стихов сложности. Она была ясной, строгой и благородной. И еще — человеческой и очень живой. Поэтическая интонация Рождественского давала возможность, в отличие от поэзии камерных циклов, возможность «оперного мазка», другого, более обобщенного вокального штриха. В ней была внутренняя полетность, возвышенность, устремленность и драматургичность: ситуация, смена контрастных состояний, яркая кульминация и кода. Текст поэмы был использован композитором не целиком, но зато было добавлен фрагмент одного из лирических, очень пронзительных стихотворений Рождественского «Как детство, ночь обнажена», который стал тихой лирической кульминацией монооперы.

Вызрела она долго, а родилась моментально. Как это бывало часто, Микаэл Леонович сел за рояль, поставил перед собой текст, диктофон и сыграл произведение от начала до конца. Потом, летом, в Сухуми, он записал партитуру и сделал клави́р.

В то время он выступал с концертами, в которых принимали участие певица Елена Комарова и пианист Дмитрий Дубинский, прекрасные музыканты из Ростова-на-Дону. Они стали исполнять монооперу в сопровождении рояля. Оркестровая же премьера состоялась в рамках фестиваля «Донская весна», куда мы выехали в составе делегации Союза композиторов. Опера прозвучала в исполнении Елены Комаровой и Ростовского симфонического оркестра под управлением Семена Кюгана. Мне довелось быть на репе-

тициях и на премьере в зале Дома офицеров. И я видела реакцию первых ее слушателей. Зал был полон. После тихой коды, когда дирижер уже опустил руки, стояло гробовое молчание. Я видела слезы на глазах женщин. Я видела смущение мужчин. И лишь через паузу начались аплодисменты. Назвать это большим успехом, наверное, было бы неправильно. Это был не просто успех. Это была глубокая внутренняя реакция, когда тысяча человек, погруженных в одно состояние, не желали с ним расставаться. Эту паузу я слышала много раз, во многих залах. Она как будто бы была прописана композитором в нотах.

И вновь я возвращаюсь к своему тексту тех лет, написанному сразу после премьеры. И вновь я могу повторить, что во мне остались неизменными те первые ощущения, которые запечатлелись тогда:

Случалось ли вам в минуты счастья вдруг пережить грусть, печаль? А в дни неудач, суровых испытаний не мелькала ли у вас надежда, дающая терпение, уверенность? Тогда вы особенно остро ощущали жизнь, ее движение и многомерность. Произведениям Микаэла Таривердиева присуще именно это ощущение подлинности жизни.

Моноопера «Ожидание» уводит в мир духовных проблем, она вся словно написана живым и трепетным чувством. Таривердиев обладает удивительным даром: приоткрыть и показать мир своего героя – благородного, искреннего, живущего в постоянном движении.

Представьте себе сцену: вечерний город. Под часами стоит женщина, ожидающая любимого человека. Он опаздывает. Ее ожидание, ее воспоминания, надежды, составляют содержание этой небольшой оперы.

Но оно значительно глубже, чем простой бытовой эпизод. Женщина, словно случайно выхваченная кадром, становится поэтическим символом многих судеб, тех женщин, тех людей, которые ждут понимания, душевного участия, разбивающего оковы одиночества.

Вслед за предыдущей работой – комической оперой «Граф Калиостро» – композитор подтверждает свое отношение к опере как к жанру демократическому, способному не только поднимать острые и современные проблемы, но и говорить о них просто, доступно, предельно выразительно.

Опера создана по специально написанной для нее поэме Р. Рождественского. Текст отдан во власть мелодии – красивой, пластичной, истинно оперной, естественно и разнообразно передающей характер речи героини. В зависимости от ее состояния музыка передает надежду, страх, призыв, протест, веру.

Именно театральная природа этого необычного сочинения привлекла к нему внимание Бориса Покровского. В спектакле Камерного музыкального театра опера разбита на эпизоды, которые сценически решены как разные периоды жизни героини. Однако здесь дело не во внешних событиях, а в том душевном пути, который проходит женщина. И главное действие происходит в музыке, в оркестре. Оркестровка сделана изящно, в свойственной композитору камерной манере, когда каждый штрих, деталь несут на себе смысловую нагрузку, а партия того или иного инструмента становится выразительным контрапунктом к эмоциям, выражаемой голосом. Музыка отнюдь не живописна – она просто заставляет слушателя мыслить ассоциативно.

Композитор сосредоточен на внутренней драме. Но это не приводит к однообразию, и благодаря психологической достоверности этой лирической сцены, постоянной душевной полифонии, контрастности эпизодов, и благодаря свободе владения музыкальным временем. Мы словно попадаем в разные измерения: время то несется стремительно, то вдруг его ход становится неспешным.

Много раз мне задавали вопрос и музыканты, которые исполняли эту музыку, и просто слушатели: «Как Микаэл Таривердиев мог вот так почувствовать внутренний мир женщины и воссоздать его в музыке?» Женщин он знал и чувствовал поразительно точно. Он знал женщин лучше, чем они сами себя знали. А я не раз задавала себе вопрос: почему женщина стала тем персонажем, который был ему нужен, почему именно женщина была ему нужна, чтобы выразить самого себя? А ведь он вновь и вновь прописывает в музыке самого себя...

Мира Салганик рассказывала такой факт из жизни индийского мистика Рамакришны. В какой-то момент Рамакришне понадобилось почувствовать себя женщиной. Он переоделся в женские одежды, ходил вместе с женщинами. В этот момент даже пластика его

движений изменилась, стала похожей на женскую. Над ним посмеивались. Но этот опыт был ему нужен. Прямые параллели и некорректны, и грубы. Но думаю, что Микаэлу Таривердиеву нужно было воплотиться в музыке так, возможно, потому, что выразить вслух определенные эмоции может только женщина. Мужское выражение чувств гораздо более сдержанно. Устами женщины можно выразить гораздо более открыто и нежность, и страсть, и горечь, и страх. Но ведь мужчина все это тоже чувствует. Только выражает иначе...

Меня, как и многих людей, в музыке Микаэла Таривердиева всегда удивляло сочетание двух вещей. Одна из них — конкретность, связанность с жизнью. Женщина, пришедшая на свидание. Как она ждет? Что чувствует? Каждая из нас может подтвердить, что именно так, как эта женщина из «Ожидания». Каждый находит свое отражение в этой музыке. Вот эта узнаваемость каждого в его музыке, говорит о том, что Микаэл Таривердиев сумел уловить и отразить в ней сам ход жизни. И не во внешних деталях дело, а в правде, какой-то существенной тайной внутренней логике эмоций. В обобщении, которое вырастает за этим образом женщины. Если у Роберта Рождественского в тексте возникают совершенно конкретные признаки современной женщины, детали современной жизни, то у Микаэла Таривердиева героиня становится женщиной вообще, воплощением женщины как таковой (не случайно Роберт Рождественский после того, как автор показал ему монооперу, сказал: «У тебя женщина с большой буквы!»). И в то же время каждый, узнавая себя в его музыке, чувствует всегда что-то еще, что-то сверх того, что это просто женщина или даже женщина с большой буквы. Ожидание — это не просто свидание, это какое-то главное свидание. С главным мужчиной, а может быть, и больше с чем с мужчиной. Потому что это ожидание вообще. Как процесс жизни, как некое экзистенциальное ожидание. Вот это сочетание конкретности момента и экзистенциального чувства меня всегда поражало в музыке Микаэла Таривердиева.

Пытаясь вновь и вновь найти слова, объясняющие способ создания музыки Микаэлом Таривердиевым, особенностей этого способа в конкретном сочинении, его воздействии на публику, я вновь

обращаюсь к словам Андрея Тарковского из его книги «Запечатленное время»:

В какой же форме время запечатлевается кинематографом? Определим ее как фактическую. В качестве факта может выступить и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет, причем предмет этот может представать в неподвижности и неизменности (поскольку эта неподвижность существует в реально текущем времени). Именно здесь следует искать корень специфики киноискусства. Мне возразят, что в музыке проблема времени также принципиальна. Но решается она там совершенно иначе: жизненная материальность в музыке находится на грани своего полного исчезновения. А сила кинематографа как раз состоит в том, что время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно. Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях, – вот в чем заключается главная идея кинематографа как искусства.

В «Ожидании» Микаэл Таривердиев в каком-то смысле нарушает «нематериальность» музыкального времени. Он прибегает к кинематографическому способу отражения времени. Длительность оперы, 32 минуты, реальное время, которое соответствует реальной протяженности ожидания. В моноопере он прибегает к времени в его фактических формах. Инструментальное вступление, первая фраза женщины: «Вот ведь как, явилась первой». Финал: женщина уходит, в оркестре звучит стук ее каблуков, а может быть это ход часов, под которыми она стояла. Это все приметы фактического времени.

Но на самом деле в «Ожидании» Микаэл Таривердиев скрещивает фактическое и нематериальное, музыкальное время. Это скрещивание вообще ему присуще. Оно есть и в вокальных циклах, оно есть и в «Калиостро», где все развивается стремительно, в режиме фактического времени. В «Ожидании» это скрещивание произошло еще более наглядно.

Ведь сколько, действительно, может ждать женщина? Может быть, полчаса. Потом она уходит. И в то же время: «Я буду ждать до самого конца, я буду ждать за смертью и за далью...» Внутренним

смыслом, сюжетом сочинения, музыкальным временем это ожидание продлевается до протяженности жизни, до бесконечности этого состояния.

Моноопера была поставлена в Камерном Московском музыкальном театре Борисом Покровским. Идет до сих пор, в паре с одноактными операми Россини, Моцарта. Музыка Микаэла Таривердиева всегда хорошо выдерживала такой контекст, такое свое соседство с классиками. Борис Александрович, как всегда, придумал все замечательно. И все же в театре мне всегда мешает театр. Эта моноопера не требует постановки. Лучше всего она звучит на сцене концертного зала. Певице ничего не нужно играть. Все прописано в музыке. Ей нужно просто погрузиться в состояние. Это театр эмоций, не требующий никаких внешних постановочных эффектов. Все действие происходит внутри, это внутренний мир, изображенный, отображенный голосом и оркестром. И оркестр, и голос, и текст наполняют пространство, расширяют его до пространства мира. Ни в тексте, ни в музыке нет конкретного места действия, но мы его чувствуем — это город, современный город. Это огромный мир людей, в котором затерялась душа женщины, душа одинокого человека, мечтающего о счастье. В музыке есть такое огромное желание, такая уверенность и сила, такая энергия преодоления этого одиночества, что возникает в ответ уверенность: это расстояние между одиночествами не может быть не преодолено. Оно будет преодолено.

Свое одиночество Микаэл Таривердиев преодолевал, когда работал с людьми близкими. Работать и общаться он мог только в режиме понимания и ощущения близости. Такое понимание было, когда он занимался с Галиной Бесединой и Сергеем Тараненко, Ниной Лебедевой, трио «Меридиан», когда-то оно было с Еленой Камбуровой. Это было глубоко интимным общением. Но отношения исчерпывались, они ограничивались тем состоянием, той музыкой, которая создавалась им в тот момент. Потом, уже расставшись с музыкантами, общаясь с ними, но больше не работая, он говорил: «Я, наверное, деспот». Но дело не в том, что он деспот. Просто он

не стоял на месте, он продвигался, ставил и решал все новые задачи, он, словно небесное тело, двигался по своей собственной траектории, отдаляясь от одних и приближаясь к другим. Менялся он сам, и, соответственно, менялась музыка, звучащая внутри. Одним из тех музыкантов, который существовал на протяжении всей его жизни, кто двигался также соответственно его внутреннему расписанию, кто соответствовал ему почти всегда, была Мария Лемешева.

Когда-то, совсем молоденькой студенткой ГИТИСа, она принимала участие в постановке оперы «Кто ты?». Выходила на сцену, ставила ноты на два рояля. И уходила. Потом она стала исполнять романсы Микаэла Таривердиева в своих концертах. Жаль, что они случались не очень часто. Потом она стала идеальной исполнительницей партии Прасковьи Петровны в «Графе Калиостро». И идеальным голосом, персонажем, человеком «Ожидания». Она исполнила монооперу и в театре Покровского, она пела ее и на разных концертных сценах, всегда поражая неисчерпанностью внутреннего смысла этого произведения, своим соответствием замыслу. Она каждый раз проживала тот внутренний текст, как будто она проживает его в первый раз.

Но и взаимоотношения с ней, и с Владимиром Агронским, дирижером и ее мужем, тоже были лишь пусть длительной, но все же имевшей свой конец близостью. Странная логика двигала всегда Микаэлом Таривердиевым в отношениях со многими людьми. С теми, кто подходил к нему близко, с кем он действительно общался не просто дружески, а душевно интимно. С кем он снимал свой защитный слой, свой панцирь, с кем он был обнажен. В какой-то момент эти люди уходили из его жизни. Он иногда говорил: «Я никогда никого не бросал, не оставлял». И это правда. Исполнители начинали его раздражать, когда они, сами часто того не замечая, привыкнув и приблизившись, теряли то ощущение, с которым пришли. Он им чуть-чуть надоедал, казался чересчур требовательным. «Но он же свой», — такой была их логика. Но он никогда не был своим в этом мире. При всей внешней «нормальности», он был не от мира сего. Он был, как метафорично и в то же время точно определил Мераб Мамардашвили, «шпионом далекой родины».

А интимные отношения часто имеют такую логику: люди сначала стремятся к общению, добиваются его, а потом полагают, что все завоевано раз и навсегда. Нарушают дистанцию, думая, что в близких отношениях она не нужна. Но все временно в этом мире. В близких же отношениях соблюдать дистанцию гораздо важнее, чем в каких-то других. И еще, в этих отношениях Микаэлу Таривердиеву нужно было отдаться целиком, довериться безгранично. Но это идеальные отношения. Это редко случается. А он ждал, он жаждал именно этого.

С Машей все было не совсем так. Она всегда понимала, с кем имеет дело. Но по иронии судьбы, трагически складывавшейся и у нее в тот момент, и в нараставшем чувстве трагического в жизни Микаэла Таривердиева, они отделились в самые последние годы его жизни. Непонимание пролегло между ними. Я рада, что Маша нашла в себе силы возродиться к прежнему общению сейчас, но уже только через музыку...

А ему словно нужно было поставить точку, трагическую точку («Этим утром я принял решение. Принял решение»), завершить в себе то, что требовало разрешения. Хотя уход, внутреннюю потерю людей он воспринимал трагически. А началось все с новой оперы под названием «Женитьба Фигаренко».

После успеха «Графа Калиостро» и «Ожидания» в Камерном театре Микаэл Таривердиев пишет новую комическую оперу в расчете на постановку. Он не сомневается, что она будет востребована именно Камерным театром. Николая Кемарского, к сожалению, к этому времени уже не было в живых. И либретто пишут Михаил Казовский и Федор Филиппов.

Когда я встречалась с Борисом Покровским в сентябре 1996 года, когда состоялась наша беседа, уже в самом ее конце, и диктофон был выключен, я не удержалась и задала ему еще один вопрос: «Борис Александрович, почему Вы не заинтересовались «Женитьбой Фигаренко»?» Не то чтобы Покровский ушел от ответа, это не в его духе. Пожалуй, он просто не нашел, что ответить. И вдруг начал говорить о том, что совершенно необходимо, чтобы кто-то написал оперу о том, что происходит сегодня, о новых людях, о безумном времени, в котором мы живем.

— Борис Александрович, но ведь такая опера написана, — сказала я ему в ответ.

— Какая? — удивился он.

— «Женитьба Фигаренко».

— Пожалуй, Вы правы.

Над этой оперой Микаэл Таривердиев работал в 1989–1990 годах. И, как часто это делал, записал целиком ее на диктофон. Потом уже работал над клавиром без инструмента. Когда писал, очень веселился. Опера действительно получилась смешной. Сюжет — как принято определять сегодня такие вещи — римейк «Свадьбы Фигаро». Все девять персонажей, перекочевавших из комедии Бомарше, фигурируют под измененными, но узнаваемыми именами. Фигаро стал Фигаренко. Он тоже парикмахер, хочет открыть частную парикмахерскую. Сюзанна стала Сюзановой, она невеста Фигаренко и помогает ему в осуществлении его идеи. Граф Альмавива стал Евграфом Альмовивовым, зам. начальника горисполкома, Керубино — Керубиновым, столичным журналистом.

Жанр оперы композитор определил как комическую оперу-гротеск. По форме она и решена как классическая опера-буфф. Начинается с пролога, с представления героев, которые по очереди выходят на сцену и, в конце концов, объединяются в большом девятиголосном ансамбле. Так же опера и заканчивается: на сцене собираются все персонажи и подводят итог свершившемуся действию. По ходу стремительно развивающегося сюжета возникают и сцена переодевания (дуэт, потом квартет главных действующих лиц). Здесь есть и ария Базулева, и другие «переносы», веселые и ироничные. Словом, все, как в «Свадьбе Фигаро». Таривердиев на этот раз принципиально отказывается от разговорных диалогов. Весь текст решен на музыке.

Клавир Микаэл Леонович передал Маше Лемешевой и Владимиру Агронскому. Они долго не появлялись, просто исчезли на какое-то время. У них был очень трудный период. Для Маши началась другая жизнь. Трагически погиб ее единственный сын Федя. Тут уж было не до оперы, ни до чего. Но как-то утром Володя зашел и

без каких-либо комментариев отдал клавир «Фигаренко». Словно отказавшись обсуждать свое в ней участие. Так непонимание пролегло между ними. Микаэл Леонович переживал. Реакция близких ему людей — Маши и Володи — была для него даже большее, чем тот факт, что опера так и не была поставлена в Камерном театре. А в другой он и не предлагал. Для него это было драмой, внутренней потерей близких ему людей, пониманием которых он дорожил чрезвычайно. Реакция была столь острой еще и потому, что она стала для него продолжением сюжета с Большим театром, с балетом «Девушка и смерть».

Так никто, кроме автора, сегодня этой оперы и не слышал. Остался лишь клавир с оркестровыми пометками, черновая запись, то есть тот черновик, который записал сам автор. Работу над партитурой он приостановил и больше никому не показывал.

В каком-то смысле эта опера — загадка, разгадывать которую еще предстоит. Сам Микаэл Леонович считал, что это лучшая его опера. А мне не раз приходилось убеждаться в том, что он всегда оказывался прав. Как предстоит разгадать загадку балета «Девушка и смерть», попытку поставить который предприняла Вера Боккадор. Балет так и не увидел свет. Его сняли накануне премьеры. Но это уже другая история. И все же это та же самая история. Потому что это история непонимания и потери близких. Ничто не ранило Микаэла Леоновича больше, чем непонимание. И ничто он не переживал так остро, как предательство и унижение.

Я много думала о том, почему Маша и Володя, люди всегда чрезвычайно ценившие, любившие и восхищавшиеся всем, что делал Микаэл Таривердиев, музыканты и люди близкие ему, не прореагировали на новую работу. Почему они ему не доверились, как доверялись всегда? Что есть в этой опере, в ее стиле, что они могли не понять? Маша как-то сказала мне: «Герои нам показались какими-то непривлекательными». Я думала и о том, что она сказала. О действительно какой-то новой внутренней интонации героев. И всякий раз мои размышления приводили к тому, о чем, про что эта опера. Ведь она создавалась в новых условиях, в контексте

другого времени. И герои были новыми. Это совсем другие люди. Это не молодые энтузиасты, задающие и ищущие ответ на вопрос «Кто ты?», и не романтически влюбленные персонажи из «Калиостро». Нет среди них магов и волшебников, романтической женщины, ждущей любви. Все они живут другим и в другом. В рисунке их ролей, их жизни на сцене стоят совсем иные акценты. Тогда, на рубеже восьмидесятых и начала девяностых, эти герои только-только стали формироваться. Они не были тотальным знаком времени. Тогда они воспринимались условными, искусственными, странными «переодетыми» людьми из прошлого. Но оказались они людьми из недалекого будущего. Это та самая современность, та самая действительность, отражения которой так ждет Борис Покровский. Это то время, в котором нет места романтизму и так немодно естественное проявление чувств. Героями движет меркантильность и мелкий расчет. Именно они вышли сегодня на авансцену жизни. Классические формы становятся в «Женитьбе Фигаренко» обрамлением для выражения нового состояния, новых движений и стиля жизни. Как всегда, Микаэл Таривердиев опережал время. Вернее, уловил его, зафиксировал, запечатлел. Подчеркнутая же театральность решения оперы, ее акцентированная условность (пролог и эпилог, развитость ансамблевых сцен, собственно оперных приемов, марионеточность героев) дает возможность прочесть отношение автора к этому времени, его иронию и его отстраненность, его неприятие этого нового стиля жизни и явлений. Но его авторская интонация проявляется лишь в результате восприятия целого. А целое, увы, пока никто не воссоздал.

Да и в самом искусстве изменился контекст. Наступило время перформансов, пост-модернизма и тотальной попсы. В нем не осталось места для лирических героев, а идеализм воспринимается смешным и устаревшим. На протяжении нескольких десятилетий Микаэл Таривердиев выступал против пошлости: он писал музыку, частью которой была высочайшая поэзия прошлого и настоящего, он убеждал в непосредственных диалогах на своих концертах слушателей в необходимости устремлений к высокому, он публиковал

на страницах газет полемические статьи о легком жанре, песне, о роли телевидения, о необходимости защищать классику. Теперь же пошлость стала тотальным знаком времени.

В одном из своих самых последних интервью Микаэл Леонович сказал: «Раньше я был дерзким и надеялся повлиять на то, что звучит вокруг. А потом понял: никто ничего не может изменить в звучащем мире. И я не могу. А теперь и не хочу».

«Женитьба Фигаренко» – внутренняя реакция Микаэла Тарвердиева на глобальную смену контекста, его предвидение того, что произойдет. И в жизни, и в искусстве.

ПОЭМА О СЧАСТЬЕ, ИЛИ ДЕВУШКА И СМЕРТЬ

«Я с детства был заморожен балетом. Он представлялся мне чем-то вроде сказочного королевства, в котором правят Гармония, Грация и Красота» — этой фразой Микаэл Таривердиев, пожалуй, определил, я бы даже сказала, предопределил свой опыт и эксперименты в этом жанре. С двух маленьких балетов — «На берегу» и «Допрос» — началась профессиональная жизнь композитора Таривердиева. Видимо, юношеские впечатления и успех постановок в Тбилисском оперном театре сформировали его отношение к балету и миру балета как к чему-то возвышенному и далекому от действительности. К балету он стремился вернуться и возвращался на протяжении своего пути неоднократно. Балет же «Девушка и смерть» стал поворотным пунктом, некоей точкой отсчета и в его эстетике, и в его отношении к жизни.

Еще в шестидесятые, когда творческая среда была подобна большому котлу, в котором варились и приготавливались разнообразные «зелья», встречались и общались разные люди, когда казалось, что все знакомы со всеми, все работали со всеми, делились идеями со всеми, родился замысел балета «Тень». Об этом упоминает Борис Мессерер в контексте своего рассказа о времени и о своем знакомстве с Микаэлом Таривердиевым.

Борис Мессерер

Перед глазами его замечательный облик, тот образ, который он пронес через все годы нашего близкого знакомства и который символизирует эпоху 60–70-х, ту эпоху оттепели, в становление кото-

рой внес огромную лепту Микаэл Таривердиев. Я помню первое ощущение от его музыки. Это было впечатление чего-то совершенно свежего, нового, что сопутствовало фильмам, спектаклям, что становилось их неотъемлемой частью, их неотъемлемым компонентом. Мне самому хочется воссоздать какое-то первое непосредственное ощущение от Микаэла, от знакомства с ним, от его неповторимой личности. И сводится оно к ощущению его удивительной грациозности. И внешней, и внутренней. Грациозность движений сразу наталкивала на сравнение с животным. Может быть, это ощущение возникало из-за его головы, посаженной как у верблюда, или движений, как у лани, неуловимых, быстрых, стремительных. И удивительное внутреннее изящество, какая-то безумная внутренняя ранимость, изящество поведения. При нем люди тоже начинали вибрировать, стараясь ответить на предложенную им тонкость восприятия. Все старались тоже говорить как-то стремительно, старались быть тонкими, чтобы ему соответствовать. Это происходило бессознательно и органично и опиралось на ощущение его талантливости. Его собеседник всегда понимал, что перед ним незаурядный, талантливый человек, музыкант.

Мы общались маленькой дружеской группой. В нее входили Лева Збарский, который сейчас живет в Соединенных Штатах Америки, Микаэл, я и кто-то из прекрасных дам того времени. Я вспоминаю Людмилу Максакову, сестер Вертинских. И вот в этих дружеских компаниях мы замечательно, очень весело проводили время. Так или иначе мы всегда музицировали. Музыкальным началом, которое завораживало, являлся Микаэл. Он сразу садился к роялю, и он весь был в своей музыке. Он был стремительным, он чувствовал кожей. Прикосновение руки или дружеское поглаживание по плечу, дружеские объятия – он просто весь вздрагивал. Он был наделен энергией сверхчувствительности. Как породистое животное.

Его часто сравнивали, дружески, с неким животным. Он имел такую выправку, чудную, какую-то невероятную стремительность, которая напоминала пластику то ли пугливой лани, то ли замедленного жирафа, как кто-то назвал его, любовно конечно. Потому что в нем что-то было от природы, даже не человеческой, а такой вот идущей от какого-то животного мира. Я стараюсь донести ощущение от его об-

раза. Он был каким-то неземным существом. Он был порывистый, трепетный, замечательно чуткий и невероятно красивый.

И в работе мы с ним сталкивались, потому что это был один круг общения, одно поколение. Именно во время работы над спектаклем «Назначение» в театре «Современник» я впервые встретил Микаэла. Он писал музыку к этому спектаклю, который ставил Олег Ефремов по пьесе Александра Володина. Пьеса имела большой успех, это, пожалуй, лучшая пьеса «Современника». У меня были очень странные декорации: ездившие столы, стулья, двери, были такие очень странные новаторские идеи в то время. И вот мы сидели в зале с Микаэлом, с Олегом Ефремовым – я помню эти ощущения, пьеса была очень острая. Игорь Кваша говорил устами одного из героев: «Ты посмотри, что делаешь, что происходит на улице: люди думают то же самое, что и ты, но они молчат». И вот тогда же, в контексте нашего круга общения, в контексте «Современника» у нас возник замысел балета «Тень» по пьесе Шварца (Микаэла всегда притягивали крупные формы). Авторами выступили две прелестные дамы: Вера Боккадоро, балетмейстер, и Вера Рыжова, сценарист. Мы очень увлеклись этой идеей, мы дорабатывали ее в сюжетном отношении. С Левого Збарским мы присоединились к этому как художники и вовлекли Микаэла. Наверное, лучший способ работы в театре, когда люди что-то вместе увлеченно придумывают. Это и есть магия театра. В результате получилось, что мы стали соавторами сценария. Было пять авторов сценария, точнее сказать, либретто. Наверное, это редчайший случай. Микаэл поднял этот вопрос. Он сказал, что мы придумываем вместе, мы должны одновременно работать над этой темой. Это были его слова. К сожалению, это ничем не закончилось. Не знаю почему, но балет так и не вышел, Микаэл музыки не написал. Ведь отправным моментом балетного спектакля является музыка. Но что-то помешало, разрушилось. Хотя сам процесс работы был замечательный. Мы часами говорили об этом балете. Ходили вместе в ресторан, обсуждали новые повороты сюжета, находки, которые нас волновали. Но вот, как ни странно, он не вышел, не возник, не родился до конца. Мы планировали Большой театр. Но так получилось – договора с Микаэлом не заключили. Время же было другое. Так он и повис, балет так и не был создан, хотя все ходы были замечательно найдены и продуманы тончайшим образом.

С пробами себя в балете у Микаэла Таривердиева связано немало невероятных историй и, наверное, самое большое количество неподходящих людей. «Своей» балетной командой была компания несостоявшейся «Тени». Жаль, что этот проект не осуществился. Он мог бы стать необходимой предохранительной «прививкой» от болезней, случившихся в результате работы в этом жанре.

В начале семидесятых опыт обращения к балету был повторен. В 1970 году написана балетная сюита из пяти номеров. Абстрактная, без какого-либо либретто, сюжетных привязок. Концом декабря 1973 — началом января 1974 года помечен клави́р балета «Поэма о счастье». Сценарий (в рукописи под напечатанным словом «сценарий» рукой автора приписано слово «либретто» с вопросительным знаком) создан В. Захаровым и Г. Лахути по поэме «Пери Счастья» туркменского поэта Абделькасема Лахути. До партитуры дело не дошло. Правда, в клави́ре есть пометки для будущей инструментовки. Судя по всему, эта работа началась с предложения, подкрепленного идеей конкретной постановки. Но, видимо, возможность постановки испарилась, исчезли и авторы либретто.

Каждый раз Микаэл Леонович вдохновлялся возможностью «увидеть» свою музыку на сцене. Что-то притягивало, что-то питало его в этом стремлении, в этой жажде написать балет. Идея создания балета преследовала его, как идефикс. И не случайно, что первый (если не считать юношеских) балет назван так символично: «Поэма о счастье».

При всей условности либретто, при всей типичной его «балетной сказочности», шаблонности развития, я понимаю, почему эта история с ориентальным колоритом затронула Микаэла Таривердиева, почему он включился в работу. Одно из главных мест действия — Долина счастья. Образ земли обетованной, идеального мира, в котором царит гармония и красота, в котором все живет по законам любви, притягивал его на протяжении всей жизни. К пространству, которое может называться долиной счастья, тихой пристанью, звездной страной, далекой родиной, всегда устремлялся композитор, как к некоей своей прародине. Это тот знак, на который он невольно, подсознательно реагировал, моментально включая воображение. Но здесь, зафиксированное вербально, это пространство оказалось ли-

шенным прелести недосказанности, живого, таинственного ощущения, когда подлинный текст возникает не прямолинейно, а опосредованно, как результат сочетания множественности знаков, а не одного, заявленного на титульном листе.

Сам Микаэл Леонович о балете никогда не вспоминал, не указал он его и в списке своих сочинений в книге Анатолия Цукера (хотя в рукописи балет обозначен опусом 77), видимо посчитав его неудачным. Хотя идеи балета, в том числе и музыкальные, проросли и нашли свое продолжение в будущем.

В воспоминаниях близких факт создания опуса 77 зафиксирован ужасом Эллы Маклаковой, которая жаловалась Мире: «О ужас! Он пишет балет. Зачем ему это нужно?!» Достаточно вспомнить, какой это был год, — недавно вышли «Семнадцать мгновений весны», только-только закончилась история с телеграммой. Таривердиев находится на пике популярности, он завален очередными предложениями, новыми сценариями. И он по-прежнему много работает в кинематографе. Но параллельно в нем созревает что-то иное, то, что требует иного способа высказывания, другой формы. И вновь этой формой оказывается балет.

В начале восьмидесятых появляется очередной непонятный человек с либретто «Голубка Пикассо» по картинам Пикассо и с идеей борьбы за мир. Либретто перерабатывается, «голубка» и идея борьбы за мир исчезли довольно быстро, как и сам их автор вместе с возможностью постановки. Но двухактный балет под названием «Девочка на шаре» («Герника») был написан. Сначала — в партитуре, затем — переложен на клавиры.

Поразительно, но сюжет «Девочки на шаре» Пикассо неожиданно возник в портрете Микаэла Таривердиева, созданном художником Ильей Клейнером. На заднем плане портрета отчетливо воспроизведена фигурка девочки на шаре. Сам Микаэл Леонович одновременно и похож, и не похож на фигуру циркового гимнаста: здесь нет присущей ему тяжеловесности. Напротив, он изображен лицом к зрителю, фигура изящна и не по-борцовски пластична. Хотя кажется, что какой-то груз лежит на его плечах.

Что заставило художника прибегнуть к образам известной картины, какие внутренние параллели он уловил? Ведь Клейнер пи-

сал портрет до появления замысла балета «Девочка на шаре», а общался с Микаэлом Таривердиевым в шестидесятые – начале семидесятых. Картина была подарена уже в конце восьмидесятых. Микаэл Леонович, не любивший свои изображения, портрет принял и даже позволил повесить его в своем кабинете.

Его живописные изображения и впрямь мало кому удавались. Хотя не раз Микаэл Таривердиев позировал разным художникам. В начале шестидесятых он дружил с Гаяной Каждан и невероятно высоко ценил ее как художника и человека. Свой портрет работы Гаяны Каждан он подарил Эдуарду Хагагортяну. Из всех портретов он предпочитал карандашный рисунок Хачатряна, пожалуй, действительно, самое тонкое и точное отражение его необычного лица, пластики, характера. Да и в самом выборе средств – карандаш, черно-белая угонченная графика, рисунок в стиле почти утраченной техники старых мастеров – есть что-то глубоко гармоничное, соответствующее выбранной художником натуре. Позировать Микаэл Леонович тоже не любил. Рисунок Хачатряна как будто не окончен: левая рука так и осталась не до конца прописанной. Но и в этом есть какое-то соответствие судьбе и характеру...

Еще одна идея балета, теперь уже по шекспировской пьесе «Укрощение строптивой», появилась вместе с Дмитрием Брянцевым. Он принес готовое либретто и предложил Микаэлу Леоновичу написать музыку. Вскоре он зашел к Микаэлу Леоновичу в Союз композиторов и сообщил, что у него есть другой автор, другой композитор. После чего Брянцев перепутал двери и ушел... в шкаф.

В первой половине восьмидесятых, почти одновременно с «Девочкой на шаре», появляется еще один подозрительный человек с либретто по поэме Горького «Девушка и смерть». Он также исчезает. Но в середине восьмидесятых возобновляется общение с Верой Боккадоро, которая работала тогда в Большом театре. Она предлагает поставить «Девушку и смерть». Сначала обсуждается одноактный балет. В процессе общения с балетмейстером либретто перерабатывается, и балет разрастается до двух актов.

В Большом театре издается приказ о постановке. Балетмейстером-постановщиком назначается Вера Боккадоро. После выхода в свет балета Тихона Хренникова «Любовью за любовь» ее участие выглядит респектабельно и обнадеживающе. Композитор увлеченно и уверенно работает над партитурой.

Во всех историях с балетами есть один и тот же фатальный признак: чуждые ему люди и ощущение внутренней несвободы, столь непривычное для Микаэла Таривердиева. Дело не в том, что люди появлялись случайно. Ведь когда-то совершенно случайно Микаэлу Таривердиеву попались на глаза стихи Беллы Ахмадулиной. Случайно Эльдар Рязанов оказался в одно время с ним в Пицунде. И в результате этих случайностей появились вокальный цикл на стихи Ахмадулиной, музыка «Иронии судьбы...». Это были случайности, ставшие судьбой. Наверное, потому что случайные люди оказались «своими», одной с ним группы крови. В балетных же историях случайные и в самом деле были случайными. Это было прививкой, принесением какого-то чужого гена.

Казалось бы, условность балетного жанра, его природная абстрактность, романтичность, возвышенность давали возможность проявиться тем качествам, которые свойственны стилю и природе таланта Микаэла Таривердиева. Классичность его музыкального языка должна была прекрасно сочетаться с классичностью танца. Но если вернуться к его операм, вокальным циклам, к **существованию** проявления в них классичности, то определенно можно сказать, что классичность — лишь язык, лишь способ заявления современных идей, чувств, жизненных проявлений. Стремление выразить что бы то ни было в них всегда выливалось в создание картины современного мира, несмотря на условности и сюжеты, к которым прибегал автор. Даже сюжеты из прошлого переносились им в наше время. Все, что он делал, — это запечатленное время, в котором он жил. Классические же приемы — лишь способ высказывания, без которого для него не существовало музыкального языка.

В балетах все было как раз наоборот. Признаки современности отсутствовали изначально. На уровне сюжета, либретто идеи были

изложены абстрактно. В них не было «зацепки современности», что, в свою очередь, провоцировало бы автора. Это становилось камнем преткновения, объектом сопротивления, который необходимо было преодолевать. Но в предлагаемых сюжетах это было почти непреодолимо.

Была еще одна форма заданности, которую композитору приходилось преодолевать уже в самом себе: внутреннее представление, что все это должно танцеваться. И если, скажем, в кино Микаэл Таривердиев мгновенно реагировал на заданность визуального материала и даже не преодолевал ее, а просто игнорировал (не материал, а именно заданность), работая полифонично, часто создавая звуковой ряд «от противного», не иллюстрируя, а вскрывая смысл, то в балете дансантизм (заданность движения), он преодолевал с трудом. И преодолел ее не во всем. Она так и осталась для него некоей плоскостью, которая так и не обрела многомерности полифонического пространства.

Когда уже шли сценические репетиции балета «Девушка и смерть», когда от композитора требовалось доработать какие-то моменты, «подогнать» под конкретную сцену, под конкретных танцовщиков, он сетовал на то, что недостаточно знаком с балетным миром, с реальной, внутренней ситуацией в нем, и поэтому не мог сопротивляться. А сопротивляться ему было нужно, просто необходимо. Потому что ему предлагались клише. Предлагалась заданность под видом некоей правды балетного театра, единственной формулы существования такого театра. По сути же это была просто косность и окаменелость, не живая традиция, а ее «общее место».

Ведь что происходило в балетном театре на протяжении многих лет? Культивировался один тип театра. Пуанты, геометрия, номерной принцип построения. Никакой модерн, никакое свободное движение не допускались. Отдельные эксперименты лишь подтверждали общее правило. Все развивалось по давно стершимся клише. По клише номерного драмбалета. Таривердиеву, природе его музыки был необходим другой театр – поэтический, свободный от геометрии движения и сценических построений танца. Не случайно он так восхищался Майей Плисецкой. Ему запомнилась ее

фраза: «Вначале был жест. Движением можно выразить все». В статье для газеты «Известия» к юбилею Плисецкой, описывая свои впечатления от «Кармен», Микаэл Таривердиев невольно описал тот идеальный балетный театр, который был ему действительно близок, к которому он стремился:

«Я всегда был влюблен в строгость классического балета, в изящество классики на балетной сцене — я никак не мог представить себе, что эта самая балетная сцена способна вместить в себя такую несдержанную страстность жизни. Более того, что таким образом четкость и ясность балетной классичности окажется не зачеркнутой, а, напротив, подчеркнутой. Я люблю Большой с его возвышенной традицией. И традицию Большого в новом балетном театре Плисецкой я тоже люблю. Сквозь теперешние роли Майи Плисецкой для меня все время просвечивают те, из балетов знакомых и любимых с юных лет, сегодняшняя хореография будит эхо той».

Вот этой страстности жизни, ее нерва, чего-то своего, конкретно пережитого, ему не хватало в предлагаемых ему либретто, их стилистике и в тех обстоятельствах, которые он не мог преодолеть, хотя работал яростно и создавал один за другим три балета.

«Поэма о счастье» — это сочинение, как никакое другое, показательно с точки зрения зависимости музыкального материала от танцевальности. Подчеркивание движения, сильных долей придает материалу однообразие заявления и развития, когда ты, слушая музыку, представляешь себе определенные движения. Движение словно изображается, а не переживается музыкой. Заданный ритм, заданное движение лишают возможности «оторваться», воспарить над материальным, что так свойственно музыке Таривердиева. Хотя и в этом балете музыка не лишена поэтичности, красивых номеров и тем.

В балете «Девочка на шаре» таривердиевский стиль проявляется гораздо более отчетливо и ярко. Прежде всего потому, что ему удается выявить свой, близкий ему сюжет — тему художника, тему отстаивания позиции, тему противостояния художника толпе. Хотя и в этой партитуре, изысканно прописанной, наполненной живыми образами, автору не удастся избежать необходимости изобра-

жать движение. Но здесь, в отличие от «Поэмы о счастье», Таривердиев уже сумел «услышать» движение на свой лад. Так он создает образ девочки-циркачки, жизнь толпы, которая выливается в стремительную сцену праздника, живого ощущения жизни. В этом балете способ высказывания гораздо лаконичнее, острее, характеристичнее.

Такие же находки в изображении движения есть и в «Девушке и смерти», например в «Вальсе» и «Тарантелле». Здесь композитор схвачено не движение-клише, а создан собственный образ танца, свой образ движения. Хотя в балете «Девушка и смерть», самом законченном опусе этого жанра, находки и удаchi композитора связаны с неким пойманным и выраженным ощущением своего личного переживания, того, что говорит о новом этапе его внутренней жизни, новом состоянии.

По иронии судьбы этот балет называется «Девушка и смерть». Конкретно обозначенное место действия уже не Долина счастья, а Логово смерти. Внешний сюжет здесь — лишь намек, лишь призрачное отражение того внутреннего содержания, того полифонического пространства, которое возникает вследствие этого сюжета. По большому счету этот балет бессюжетен. Он скорее является программным. Несмотря на свою номерную структуру (как и прежние балеты, он строится по сценам), музыка балета, ее развитие тяготеет к поэмности, к преодолению членения на номера.

Все, что делает Микаэл Таривердиев, вся его музыка, к какому бы жанру она ни принадлежала, есть поиск и отражение скрытой поэзии вещей. Воплощение того самого принципа югэнь, который впервые проявился в «Акварелях». С этим принципом связано и стремление к лаконичности. Крупные формы могут не давать проявиться этому принципу, смазывать его, растворять в протяженном пространстве, количестве нот и общих формах движения. Во всяком случае, в крупной форме сложнее оставаться на уровне выявления этого принципа, в общем-то универсального, сущностного принципа поэзии, будь то поэзия слова, поэзия звука или поэзия движения. В балете «Девушка и смерть» это ощущение своей интонации, проступающего через условный сюжет, своего мира, проявляется, несмотря на крупность формы, широкий мазок, большой

оркестр, к которому прибегает композитор. Здесь концентрируются его усилия в преодолении материала, крупной формы, дансантиности. Здесь аккумулируются его поиски своего «балетного» звучания, наметки которого есть в «Поэме о счастье» (несколько тем, правда преобразованных, заимствованы из него).

Программа же балета проста: жизнь, смерть, преодоление смерти. Есть здесь и любовь, но это скорее сюжетное отражение того, что стоит за дуэтами, адажио, всей лирической линией балета, их экзистенциальными состояниями. Если же говорить о внутреннем состоянии музыки, то это, скорее, вновь возникший образ «далекой родины», то истинное ощущение тоски по счастью, идеалу, которое неуловимо, хотя именно стремление к этому состоянию, обретение этого состояния и побеждает смерть. В этом сочинении то, что существовало прежде в музыке Микаэла Таривердиева как нечто далекое, неосязаемое, как состояние сна, как нечто присутствующее, но неназываемое, обретает музыкальную плоть и определенность заявления. В балете «Девушка и смерть» смерть выходит на подмостки. Она не только отражается, изображается и заявляется. Она осознается автором как некий факт, она переживается. Если раньше она существовала где-то в подсознании или в остром ощущении грусти, тоски, конечности, то в этом балете композитор «смотрит» в лицо смерти, живописует ее, без намеков называет ее своим именем. Она «материализуется». Пока это происходит на театральных подмостках. Смерть становится персонажем балета. Но совсем скоро она становится персонажем его жизни.

«Я знаю, каким должен быть ад. Механистичным, громыхающим, лязгающим», — говорил Микаэл Леонович, работая над балетом. И действительно, таковы картины «Логова смерти», Вступления, всех эпизодов, связанных с появлением Смерти. Пока Смерть — это ад, а не собственно смерть. Это то, с чем можно вступить в схватку, что еще можно преодолеть и победить. Выйти, если не оглядываться.

Он как будто переживает в музыке то, что ему придется вскоре пережить в своей жизни. О событиях, сопутствовавших этой работе и последовавших за ней, Микаэл Леонович скупно, но очень точно написал в своей книге. О том, чему я была свидетелем, я расска-

зала в последней главе его книги. Сегодня стоит лишь привести три письменных свидетельства того периода.

**Приказ по Государственному Большому театру СССР
и Кремлевскому Дворцу съездов от 27 мая 1986 года**

В соответствии с репертуарным планом включить в план новых постановок на сцене Большого театра в феврале 1987 г. балет М. Таривердиева «Девушка и смерть».

Утвердить постановочную группу в составе: балетмейстер-постановщик В.М. Боккадуро, художник Н.Н. Золотарев, дирижер А.А. Копылов.

Постановочной группе совместно с руководством балета представить составы исполнителей к 15 сентября с.г.

Художнику Н.Н. Золотареву представить на утверждение руководства макет оформления и эскизы костюмов к 1 ноября с.г.

Директору мастерских А.С. Булавчику представить на утверждение руководства смету материального оформления спектакля к 1 декабря с.г. и обеспечить готовность оформления к 1 февраля 1987г.

Заместителю генерального директора В.М. Коконику разработать план выпуска спектакля к 15 ноября с.г.

**Генеральный директор Большого театра СССР и Кремлевского Дворца
Съездов С.А. Лушин**

**Главному балетмейстеру Большого театра СССР, народному
артисту СССР Григоровичу Ю.Н.**

Глубокоуважаемый Юрий Николаевич!

Когда больше года назад мне предложили начать работу над постановкой в Большом театре балета «Девушка и смерть», я никак не мог предположить, что мой балет станет плацдармом для столь неприличной борьбы группировок.

Впервые меня поразила атмосфера недоброжелательности, незтичности, порой переходящей в откровенную грубость, на художественном совете, состоявшемся 14 марта. Речь шла не о музыке, и не о собственно хореографии, и не о том, как выпустить хороший спектакль на первой сцене страны. К моему изумлению, членами худсовета не было

высказано ни одного конструктивного предложения. Складывалось впечатление, что многие пришли на этот художественный совет с одним желанием – утопить этот балет и вместе с ним балетмейстера-постановщика, но я не мог в это поверить.

Я считаю работу балетмейстера В. Боккадоро интересной и во многих удавшейся и искренне потрясен тем, как после такого художественного совета она не только нашла в себе силы продолжить репетиции, но и тем, как эта мужественная женщина вообще смогла переступить порог театра.

После моего выступления на художественном совете о том, что очень трудно судить о балете, не слыша ни одной ноты в исполнении оркестра, а только маловразумительный аккомпанемент концертмейстера Е. Барсановой, худсовет было решено провести еще раз после прогона балета с оркестром.

Вслед за этим некоторые члены худсовета не преминули перенести огонь на меня. Дело дошло до того, что многие оркестранты предупреждали меня, что по театру и, в частности, в оркестре, пошли подметные письма, собирались какие-то подписи по поводу того, что этот балет не может и не должен идти в Большом театре. Словом, десять дней, последовавшие за худсоветом, прошли в атмосфере нарастающей напряженности, слухов и сплетен.

Как Вы знаете, было решение показать балет членам худсовета 24 марта. Однако 23 марта во время репетиции Людмила Семеняка, исполняющая заглавную партию, упала и получила травму. Таким образом, сложилась ситуация, при которой показ балета худсовету необходимо было отложить на несколько дней, т. к. солисты второго состава, молодые талантливые танцовщики Н. Анианишвили и А. Лиена, в силу объективных причин, были не готовы к показу. Как мне стало известно, ряд членов художественного совета утром 24 марта категорически настаивали на том, чтобы худсовет состоялся и чтобы балет был показан в том виде, в котором есть, т. е. с солистами, не знающими текста.

У меня сложилось твердое убеждение, что ни хореография, ни музыка не имеют отношения к тому, что происходит вокруг этой постановки. В этой ситуации я не могу, да и не хочу продолжать работу в театре и прошу вернуть мне мою партитуру.

В заключение мне хотелось бы выразить лично Вам мою глубокую признательность и благодарность за то добро, человечность и конструктивные советы в адрес моего балета, которые я получил в течение двух бесед с Вами.

*С искренним уважением, Микаэл Таривердиев
26 марта 1986г.*

Микаэл Леонович знал, что с этим письмом он опоздал, как и опоздал с решением забрать партитуру. Такие мысли были и раньше, когда атмосфера вокруг постановки стала сгущаться. А началось это еще до первого худсовета. Слухи о том, что балет к премьере допущен не будет, по театру ходили давно. Но так не хотелось расставаться с возможностью постановки в Большом! Главное же: Микаэл Леонович никогда не предавал людей, с которыми работал. Забрать партитуру раньше — означало подставить Веру Боккадоро. Она же готова была на все, лишь бы дотянуть до премьеры. Уже были приглашены из Парижа корреспонденты «Фигаро», импресарио Сарфати, который, побывав на репетициях, готов был представлять спектакль за рубежом. Возможно, это тоже стало кому-то неудобным, а такая перспектива мешала чьим-то планам. Сегодня,

почти через двадцать лет, многое, о чем можно было догадываться, прояснилось. Прояснилась и картина в Большом театре. Подтвердились и слова Микаэла Леоновича, сказанные им вскоре после того, как балет сняли с постановки: «Он [Григорович] не понимает, что это начало войны против него. Сдав нас, он положил начало своему поражению». Тогда это казалось невероятным. Но так оно и вышло. Уже вскоре после истории с балетом «Девушка и смерть», осенью, появилась публикация в журнале «Огонек», направленная против Юрия Григоровича. Тон публикации, незаживающая рана, нанесенная театром, вызвали бурную реакцию Микаэла Леоновича. И он написал личное письмо Виталию Коротичу с пометкой «не для публикации».

Уважаемый Виталий Иванович!

Есть расхожие мудрости: «Из спасибо шубу не сошьешь», «Деньги не пахнут», «Цель оправдывает средства». Я ненавижу их, потому

что, на мой взгляд, деньги пахнут, цель можно достигнуть только благородными средствами, а людское добро дороже самой дорогой шубы.

В последнем номере Вашего журнала я прочел подборку материалов, посвященных балетной труппе Большого театра СССР. Честно говоря, я был шокирован тональностью и стилем подборки. Много лет балет вообще и в частности балет Большого театра был для меня волшебным миром, в котором правят гармония, красота и благородство. Не берусь описывать Вам ту радость, которую испытал я, когда по инициативе Большого театра мне было предложено написать музыку балета «Девушка и смерть». Также как не берусь описывать то изумление, я бы даже сказал шок, которые я испытал при более близком знакомстве с атмосферой в этом театре, атмосферой грязи, травли, непрекращающихся слухов, которые возникли вокруг постановки балетмейстера Боккадо. Балет стал плацдармом борьбы группировок, самое активное участие в которой принимали именно те люди, имена которых я увидел в Вашем журнале. Премьера не состоялась: балет был снят, как сообщила газета «Советский артист» решением художественного совета. Да, художественный совет заседал, были высказаны разные мнения. Большинство склонялось к тому, чтобы поставить его в одном отделении. Но голосования почему-то не состоялось, хотя в газете «Советский артист», которую цитирует Ваш корреспондент, было написано о том, что балет снят худсоветом. Балет же был закрыт дирекцией под нажимом группы танцовщиков, имена которых, я повторяю, встретил в публикации Вашего журнала. Атмосфера грубости, неинтеллигентности, откровенной травли, с которой мне пришлось столкнуться в театре, выплеснулась на страницы журнала в выступлениях, к сожалению, сходящих со сцены, наших прежних кумиров. Что ж, балет – искусство жестокое. Балет – искусство молодых. И сегодня блистают Л. Семеняка, Н. Ананишвили, А. Лиена, А. Ветров. Но где они, молодые, которые составляют славу сегодняшнего Большого балета, о которых упоминает В. Васильев? Их мнение не интересовало редакцию, когда она готовила эту публикацию. А где, кстати, мнение Галины Улановой, Марины Семенович, Марины Кондратьевой? Может быть, потому, что они не хотели высказываться так, как того ждали те, кто готовил эту публикацию?

А знаете ли Вы, что этой весной представители Вашего журнала звонили многим известным деятелям культуры и спрашивали, не хотели ли бы они высказать что-нибудь порочащее о руководителе балета Большого театра? И мнение тех, кто отказался, журнал не интересовало? А я знаю людей, которые отказались.

А знаете ли Вы, что этой осенью по Москве до выхода в свет этого номера ходили перепечатанные на ротаприфте гранки этой публикации? Разве это называется честной дискуссией?

Я очень мало знаком с Ю.Н. Григоровичем, чтобы высказаться сегодня определенно: «за» или «против». И тем не менее считаю, что методы и стиль, которые навязывают театру и – увы – Вашему журналу уходящие танцовщики, непарламентарны, неинтеллигентны. Это тот случай, когда гласность, которой мы так долго ждали, превращается в сведение личных счетов и используется не в интересах дела.

Я абсолютно убежден, что на наших глазах повторяется история с травлей выдающегося оперного режиссера Бориса Покровского, который был вынужден уйти из Большого театра четыре года назад. С тех пор театр не имеет главного режиссера, что не могло не сказаться на качестве работы оперной труппы. Да, в театре по-прежнему работают великие оперные певцы – Елена Образцова, Евгений Нестеренко, Владимир Атлантов. Но великие оперные певцы не могут заменить главного режиссера.

Около трех лет Большой театр оставался без главного дирижера. Кому-то было на руку организовать травлю главного дирижера Ю. Симонова. Он также ушел из театра, от чего не выиграл никто: оркестр разболтан, играет фальшиво, нет баланса групп.

Компания, к которой подключился Ваш журнал, ведет к тому, чтобы Большой театр остался без главного балетмейстера. Его место, видимо, хочет занять совет танцовщиц, выступивших в Вашем журнале.

Много лет для меня журнал «Огонек» был крайне неинтересным, банальным, скучным изданием. Я употребил эти термины для того, чтобы не назвать его черносотенным. Ваш приход в журнал для меня, как и для многих, ознаменовал приход новых сил – честных, смелых, принципиальных, не идущих на поводу тех или иных групп, будь то

литература, музыка или театр. Хочу Вам напомнить, что на любом суде кроме прокурора есть защитники, а в некоторых странах даже присяжные заседатели. В этом же судилище присутствовали одни прокуроры. Это было нечто вроде чрезвычайной тройки. Я не знаю, в силу каких причин. В любом случае Вы меня огорчили и разочаровали.

Письмо это адресовано лично Вам. И, надеюсь, я могу рассчитывать на Вашу порядочность, и Вы не используете его для публикации. Мне отвратительна вся эта грязь, я не хочу принимать в ней участие ни на той, ни на другой стороне.

В этом письме реакция выражена хоть и откровенно, но весьма сдержанно. Внутренняя же реакция была подобна «Чернобылю». Это был взрыв ядерного реактора. Страсть, боль, чувство унижения, досада на самого себя, появившееся чувство уверенности по отношению к материалу (Микаэл Леонович, с легкостью расстававшийся с набросками, готовыми опусами, понимал, что балет удачный, он его) — все смешалось.

В глубине души он понимал и свои ошибки. Нельзя было идти на поводу ни у балетмейстера, ни у театра. Ничто не стоило его внутренней уверенности в самом себе, в способе своего выражения в музыке. Не мог он пережить и разочарования в театре, в друзьях, на мнение и участие которых он рассчитывал.

Первым человеком, которому он позвонил после предложения Веры Боккадоро о постановке в Большом, была Майя Плисецкая. Он спросил ее, стоит ли связываться с Большим театром. Она ответила утвердительно. Но что еще она могла ответить? Когда же развернулась битва за балет, то все, что ответил Родион Щедрин, свелось к убийственной фразе: «Мика, это же Большой театр. Здесь так». Да, действительно, это Большой театр, как потом мы часто добавляли — «театр военных действий».

Рукопись балета была выброшена в мусоропровод. Чемодан с нотами, которые забрали из Большого театра (17 кг веса!) десять лет пролежал на антресолях. К нему боялись прикоснуться. Не хотели смотреть и видеокассету — единственное свидетельство того, что этот балет был поставлен и что он собой представляет. Съемка

была сделана любительской камерой на прогоне спектакля 24 марта 1987 года.

Через 15 лет Андрис Лиепа, участник и свидетель постановки, смотрел кассету на съемках передачи «Баловень судьбы». Его реакции, воспоминания зафиксированы в беседе с ним.

Андрис Лиепа

Это удивительное ощущение, когда ты можешь окунуться в историю своей жизни. И какой-то кусок – а он практически вырван из моей творческой биографии, да и не только моей, но и биографии Нины (Нины Ананиашвили. – В.Т.). Потому что полгода мы работали над спектаклем «Девушка и смерть». Премьера, к сожалению, не состоялась. Я не берусь судить о том, как это случилось и почему. Конечно, я буду судить об этом предвзято, потому что это моя собственная работа. Но она не может быть вот так просто выброшена, сделана впустую... Мне казалось, что полгода работы, которые были сложными и интересными для меня и вообще это один из первых спектаклей, которые мне довелось делать. Человеку в жизни должно повезти, если везением считать, что на него ставят спектакли. На мой взгляд, такие точки становятся поворотными в жизни людей, делающих спектакли. И я в своей жизни попадал в такие же ситуации, которых и врагу не могу пожелать. Испытать то, что испытывает создатель спектакля, когда коллеги из творческого цеха начинают прилюдно уничтожать твоё произведение! На самом деле в жизни случалось очень часто, когда люди, которые видели современные спектакли, их не так оценивали. И можно сказать, что Чайковский умер, не увидев удачной постановки своего спектакля. Ведь на самом деле «Лебединое озеро», о котором мы говорим, которое знает весь мир, было создано уже в память о великом композиторе. Дрюго и Мариус Петипа сделали спектакль памяти Петра Ильича. Я не берусь сравнивать качество музыки, но просто для меня это какая-то боль в сердце. И вот когда я услышал, что вы делаете передачу к 70-летию, мне показалось очень важным сказать о том, что мы часто не задумываемся, какие последствия вызывают наши суждения. Я думаю, что жизнь Микаэла Леоновича была бы гораздо более продолжительной, если бы этот спектакль дошел бы до зрителя. Ведь на самом деле спектакли, которые создаются в театре, они оценива-

ются профессионалами, но смотрят их обычные зрители. В своей жизни я часто ошибался, оценивая какие-то вещи как профессионал. Я не понимал, что зритель, в своем ощущении, приходя в театр, видит совсем другое, нежели вижу я. И вот здесь произошла какая-то такая трагическая ошибка, которая стоила жизни замечательному композитору, удивительному человеку.

Сердце нормального человека не выдерживает, когда работа, в которую вкладывается столько душевного тепла (а это работа была не мимолетная, и Микаэл Леонович пришел к своему спектаклю в Большой театр в зрелом возрасте для композитора, будучи очень известным), игнорируется. Любая неудача ранит, а тут это еще было сделано так некорректно. Потратить полтора года на работу, сделать декорации, шить костюмы. Крупнейший театр страны работал над спектаклем, а потом его просто так не выпустить... Это кощунство. Это только советский театр мог позволить. Это было время перестройки, страшное время, когда люди решили, что они должны как бы полностью соответствовать тому времени, в котором они живут. И я, и Нина оказались заложниками всего этого процесса. Мне было действительно очень жаль этой работы. Полгода просто выброшены из жизни. Говорят, никакая работа даром не пропадает. Может быть. Для меня это был один этап, который я прошел и с сожалением вспоминаю, что спектакля не было. А для Микаэла Леоновича это была травма, которая не смогла быть залеченной. Настоящий художник, а Микаэл Леонович был именно художником в музыке, для него это была травма наверняка соизмеримая вот с таким понятием, как «turning point», когда жизнь начинает приносить не только радости, а больше разочарования, и просто так это пережить невозможно.

Я не могу сказать, что я был знаком с ним близко. Так как близко работал с ним все-таки хореограф. Я очень хорошо знаю Веру Боккадро: я участвовал практически во всех спектаклях, которые она поставила в Большом театре. Я думаю, она не случайно пригласила меня и Нину, потому что как молодые артисты мы могли сделать успех спектаклю. В то время было модно давать молодым возможность пробовать свои силы в чем-то новом. Грубо говоря, ведущие солисты не хотели рисковать. Вот я вижу сейчас Александра Ветрова. Очень интересный танцовщик, с которым мы в дружили. К сожалению, его сейчас нет в

Большом театре, он работает за границей. Вот единственная кассета, которая осталась, это парадоксально, это моя кассета, которая снималась на мою личную камеру. Я видел ее один раз в жизни – после спектакля, после генеральной репетиции. Мы смотрели ее у Веры Боккадуро в доме, и она исчезла из моей жизни... И вот то, что я имею возможность посмотреть ее еще раз, – ничего случайного не бывает. Это были плодотворные годы в моей жизни, потому что я учился быть артистом. Я много работал, много танцевал в спектаклях Веры Боккадуро, но до больших спектаклей меня не допускали. А вот когда пошли такие экспериментальные спектакли (был еще спектакль «Гаяне» и «Девушка и смерть» – это два спектакля, которые прошли по сезону 86–87 года и практически больше не шли никогда). Конечно, это был напряженный творческий процесс, а с другой стороны, всегда какая-то печаль, что мы не смогли это показать зрителям... Как мы узнали, что балета не будет? О, знаете, сейчас даже не могу точно припомнить. В театре никогда никто правду в глаза не говорит. Шли какие-то закулисные толки, что был, как будто бы худсовет, что все высказались на худсовете против. Что, кажется, еще будут бороться. Тогда же можно было бороться, была возможность пойти в ЦК или куда-то еще, не знаю. Я мало в это вникал. Думаю, что зрителю мало будет понятно, что вот если худсовет принял – значит, так оно и есть. А я вроде как противопоставляю себя худсовету. Но часто худсовет принимал решения недостаточно адекватные тому, что происходило. Нас, артистов, в эту кухню не допускали. Мы, как куклы в театре Карабаса Барабаса: их использовали, а потом вешали на гвоздики. Я так понимаю, что это был практически первый спектакль, с которого началась череда закрывающихся спектаклей.

Я всегда с какой-то трепетной теплотой относился к Таривердиеву. И я очень любил его музыку. И к фильмам, и то, что слышал. Музыка «Девушки и смерти» как-то очень легко легла на нас. Нам как раз казалось, что хореография должна была быть более современной в этом балете. Все хотели увидеть что-то новое. А когда увидели примерно то же самое, что они видят в других спектаклях, – па-де-бур, са-тенью, прыжок... Может быть, тогда худсовет ждал чего-то нового, не скажу ультрасовременного, но с какими-то новыми элементами. А это была постановка в стиле Большого театра. Вера Максимовна много видела

спектаклей Григоровича и практически это был ремикс из его спектаклей.

Смотрите, Нина красиво пируэт сделала, молодец! Это наш «конек». Мы привезли его с конкурса в Джексоне. Как в фигурном катании...

Я вам честно скажу, мне нравились его форшлаги эти. Мне это греет душу. Я думаю, что Михаил Леонович обладал каким-то абсолютно простым даром донесения мелодии до глубины души. Очень все просто. Вот это необъяснимые какие-то вещи. Она нравится людям. И больше ничего не нужно. Я думаю, что этой музыке суждено еще порадовать зрителей и слушателей.

Я слышал, что он выбросил партитуру. Если даже и выбросил, то в Большом театре где-то должна храниться. Там все хранится по полочкам. Там даже Ленин где-нибудь стоит в кладовке на всякий случай.

А сама фигура Таривердиева... Его популярность была феерической. Думаю, что людей, которые порадовались этому провалу, было много. Все, что он ни делал, превращалось в золото. Любой фильм, в котором он участвовал. И музыку, которую он писал, исполняли больше, чем любую другую. Я уж не говорю о знаменитых «Семнадцати мгновениях весны», без которых сейчас никто не мнит эпоху того времени. Я сам снимал кино и понимаю, что музыка дает. То, что мы называем «душа фильма». И любые взгляды, повороты головы, в той же самой знаменитой сцене в кафе – если бы они не были поддержаны музыкой Таривердиева, то вряд ли каждый из телезрителей так бы тепло вспоминал бы об этих моментах.

А то, что я говорю, что многие обрадовались, так это же жизнь театральная. В этом ничего странного нет. Я ведь родился в театральной семье. Мой отец получил по полной программе от этого театра. И единственная его ошибка была в том, что он пытался всю свою жизнь корректировать по фарватеру Большого театра. Я с детства понял, что это очень большая ошибка. Что жизнь творческого человека – она не должна замыкаться на одном театре. Я думаю, что меня спасало... меня спасал опыт, который был в моей семье. Отец, отдав свою жизнь Большому, был выгнан, несмотря ни на какие свои регалии. И жизнь его прервалась потому, что Большой не был к нему благосклонен. Так же ушла и Галина Сергеевна Уланова. Я не перестаю повто-

рять, что если бы она была еще нужна театру, она прожила бы еще 10 лет. Так происходило с Асафом Михайловичем Мессерером. И сколько бы об этом ни говорили, в театре существует вот эта жестокость, о которой никто не думает. Вот когда человека из Белого фойе выносят, вот тогда все руководители льют крокодиловы слезы и говорят: «Какой ужас, как страшно, как долго мы не замечали, что с нами такой потрясающий человек!»

Я сейчас подумал... Название «Девушка и смерть» очень символично... Я оказывался в ситуациях, когда мой спектакль снимали за день до премьеры. И состояние... Я не могу сказать, что это страшная обида. Это боль, которая находится вот здесь, в области сердца. И рассказать, что это такое, невозможно. Это можно ощутить и просто пересказать свои жизненные ощущения. Что ощущал Микаэл Леонович, я не могу Вам рассказать. Но то, что ощущал я, я вам скажу. Это вот... боль. Это не физическая боль, это духовная боль, которая вливается прямо в сердце. Именно в сердце. Как объяснить? Это что-то сродни китайским иглам, которые прошивают тебя насквозь, не вызывая кровотечений. Объяснить это никто не может, но так оно есть. И я думаю, бессонные ночи и боль в сердце он носил до конца своей жизни.

То, что переживал Микаэл Леонович (о, как прав Андрис!) описать невозможно. Прав он и в том, что эту боль Микаэл Таривердиев носил в себе до конца жизни. Все, что появилось после «Девушки и смерти», и в жизни, и в музыке несет на себе отпечаток этой боли, этого глубоко потрясшего его переживания. Оно никогда не было преодолено. Оно переживалось бесконечно. Казалось бы, можно было пойти дальше и выбросить, как он выбросил рукопись в мусоропровод, эти переживания, оставить их где-то в прошлом. Микаэл Леонович пробовал. Но жить без этого уже не мог, как будто это страдание было предназначено ему, и он должен был донести его, как свой крест. Может быть, для того, чтобы появилась другая музыка. Музыка, в которой было то, о чем можно было бы сказать: «смертию смерть поправ».

Ведь как устроен человек, который живет с ощущением, нет, не избранности, но с ощущением своего предназначения? Он живет с

ним, как с чем-то раз и навсегда данным. С ощущением заранее «прописанного», предначертанного пути. А именно таким человеком является Микаэл Таривердиев. Его предназначение было писать музыку. Уверенность в том, что это его предназначение, что он носит в себе слово, необходимое слово, которое он и только он должен произнести, что это задание здесь, на земле, его никогда не покидала.

Иногда возникали сомнения. Он задавал вопрос самому себе: «Может быть, я отжил свое?» Для него жизнь и музыка были одним пространством, по отдельности не существовали. Творческая смерть, потеря возможности писать музыку была равнозначна смерти физической. И, прислушиваясь к самому себе, он отвечал: «Я же в прекрасной форме, я столько могу, я столько знаю. Почему это никому не нужно?» Бесполезно было убеждать, что миллионы людей знают его, что им нужна его музыка. Ему необходимо было какое-то совсем другое свидетельство. Доказательство понимания не частями, а понимания целиком, со всей логикой его пути, со всеми последними прорывами, чувствами в данный момент, пережитыми в самых последних его работах и с теми, что еще будут переживаться. Но это было невозможно. Лишь он сам мог ощущать свой путь, еще не свершенный, еще не законченный, в его завершенности. Только он сам мог знать тот конечный пункт, по направлению к которому следовал. Даже тот, кто был рядом, кого он ощущал близко, мог лишь догадываться отчасти, понимать это лишь интуитивно.

Ощущение трагического после истории с Большим театром стремительно нарастало. «Впереди, мне казалось, меня ждет только радость» — эта единственная возможная для Микаэла Таривердиева формула жизни, формула его существования, ломалась, разрушалась. И мало что во внешней жизни, в том сломе, который мы переживали тогда, в конце восьмидесятых — начале девяностых, могло поддержать угасающие надежды. Пространство вокруг менялось. Надежды вспыхнули ненадолго. Вспыхнули ярко, но прогорели, как копна сухого сена. Надежды на справедливость, разумность, свободу, востребованность, понимание...

Впрочем, что бы ни было вокруг, как бы ни складывалась творческая судьба, случилась или не случилась бы постановка балета,

ощущение трагичности, дисгармонии, попрания красоты и отсутствия благородства так или иначе проявлялось бы, росло в нем с годами. Таково мироощущение любого подлинного художника, если он не погиб в молодости, не убит на дуэли. (Об этом тоже часто говорил Микаэл Леонович: «Хорошо умереть молодым»). Это, на мой взгляд, родовой признак «предназначения», несения креста любим, кто своим творчеством отражает состояние мира и устремления души. Так что драма, пережитая Микаэлом Таривердиевым в связи с постановкой (вернее не постановкой) балета «Девушка и смерть», несет на себе не только отпечаток «сюжетности», это не просто история из жизни. Это еще и некое трансцендентное переживание. Не будь этой или подобной коллизии в жизни художника, существующего как открытый мир, обращенного в мир и с миром взаимодействующего, можно было бы сказать, лишь по одной судьбе, что это не художник. Художник на своем пути в поиске смысла жизни, смысла мира невольно и всю жизнь переживает факт существования смерти. Это присутствует в его жизни непреложно — тоска, неудовлетворенность, трагедия. Он словно берет на себя грехи и печаль мира.

Нет, не то чтобы он постоянно думал об этом. Просто это всегда маячило, свербило в душе. Та самая ностальгия, то самое «острое чувство Другого», как его определяет Мамардашвили, к помощи которого я вновь прибегаю в поисках формулировок:

... неизвестное есть острое чувство Другого. Неизвестное есть острое чувство сознания, — а им человек может болеть, его иногда называют ностальгией, мировой скорбью. Неизвестное... острое сознание реальности как чего-то, что ничего общего не имеет, ничего похожего, всегда другое, чем-то, что мы знаем, к чему привыкли и т. д. Со стороны нашей души неизвестное может быть нашей болезнью. Болезнью в нормальном смысле слова, не в уничижительном смысле — мы можем быть больны страстью, пафосом неизвестного. Оно же есть бесконечность, конечно. Человек есть существо, больное бесконечностью. И, как говорил Пруст, «нет ничего острее жала бесконечности». Вот жало реальности, или сознание неизвестного, и есть жало бесконечности.

Вот это жало бесконечности было той причиной, по которой невозможно было оставить позади переживания и выкинуть их вместе с рукописью в мусоропровод.

Впрочем, будет несправедливо описывать пространство — и внешнее пространство жизни, и внутреннее — как сплошное трагическое переживание. Мы наконец оказались вместе, о чем давно мечтали. Не думали, что это может произойти. Долго не могли принять решение и объединиться — слишком многих оно затрагивало. Но так случилось, как будто все решилось само собой. Как будто кто-то повернул наши судьбы и связал их в одну, общую, и случилось то, что не могло не случиться. И мы стали жить вместе. Это было счастливое время. Жизнь вдруг обрела гармонию. Как будто до этого все было не на своих местах, все было временное: даже не как в гостинице, а как на вокзале, когда ты ждешь своего поезда, а он все не приходит. И ты сидишь на чемоданах и не можешь с этим ничего поделать.

Микаэл Леонович, слывший до этого человеком категорически не семейным, ощутил себя иначе и в доме, и в жизни. Но не в этом дело. Не в названиях — семья, муж, жена. Мы давно почувствовали себя чем-то одним, слитным, нераздельным. Как, помните, Александр Мень говорит в фильме «Люблю»: когда одного бьют, другому больно.

В нашей жизни странным образом переплелись балеты «Поэма о счастье» с высвобожденной птицей счастья Пери и присутствием того, что в балете «Девушка и смерть» названо «Логово смерти».

Мы побывали и там, и там. Долиной счастья стал наш дом, наше общение, вся наша жизнь и общее ее проживание. В Логово смерти мы опускались трижды. Два раза вернулись. В третий раз — нет. Впрочем, уже после балета «Девушка и смерть», в другой музыке Микаэла Таривердиева, смерть переживалась иначе. Это было другое состояние, иное пространство. Потому что была и есть иная жизнь.

QUO VADIS?

Классическая душа — это мужская душа, способная стоять один на один с миром, сколько бы в нем не было несчастий, рассеяния, распада, несправедливости, классическая душа способна вопреки всему этому принимать какой-то внутри себя облик, такой, что источники счастья и несчастья перемещаются в саму форму жизни или творчества, которой данный человек или данная душа владеет.

Мераб Мамардашвили

Микаэл Таривердиев никогда не был органистом. Но он был философом. Наверное, поэтому он писал музыку для органа. Его жизненная философия отражена в названии автобиографической книги «Я просто живу». И наверное, потому, что его музыка — прежде всего отражение его жизни, познания себя и мира, к органу он обратился лишь в 1985 году, когда того потребовала логика познания, когда внутри него появилось нечто новое — новое ощущение себя, мира, себя в мире, новый взгляд на него. Хотя в своей автобиографической книге композитор пишет:

Орган интересовал меня всегда. Играть на нем я учился еще в годы учебы у Арама Ильича Хачатуряна. У него в классе был маленький орган. И когда Хачатурян уезжал, — а это бывало довольно часто, — я оставался там, сочинял, играл на органе, импровизировал. А в последние годы орган стал моим любимым инструментом, и я много писал для него.

«У меня две жизни, — не раз признается он в публичных высказываниях, — одна жизнь в кино, другая — для себя. Я пишу в стол». За этим, казалось бы, дуализмом — один из основополагающих принципов его творчества. Он, несмотря на то что много пишет «в стол», «для себя», не приемлет искусства, которое непонятно и не может быть воспринято. Музыка для него, даже когда он пишет «в стол», — способ общения и диалога, способ создания образов, способ обращения к людям, а поэтому это всегда глубоко человеческие проблемы — проблемы любви и смерти, ностальгии, ревности, потери. Его не прерывающаяся на протяжении четырех десятилетий работа в кинематографе — не только дань главной моде XX века, но постоянная связь с конкретными проблемами жизни, ее энергетикой, ее видоизменяющимся фасадом и неизменными вечными вопросами и неизменными закономерностями.

Музыкальный контекст времени для Микаэла Таривердиева — не набор существующих технологий, но музыкальный мир, звучащий, живой. И здесь он проявляет одно из принципиальных свойств своей личности — независимость. Он не ограничивает себя приверженностью какой-либо одной школе, технике. Для него не существует границ между музыкой популярной и академической, для избранных и для народа, для посвященных и непосвященных, для профессионалов и любителей. Одно из главных, сущностных качеств музыки Микаэла Таривердиева, в каком бы жанре он ни писал, — это то, что она всегда дает почву для наших рефлексий. Она эмоциональна, она конкретна по внутреннему сюжету. Это музыка прямого действия еще и потому, что она — всегда способ общения.

Таривердиев возвращает музыке цельность, присущую ей изначально. Он обращается просто к человеку, уважая и предполагая в каждом способность воспринимать. Он творит свой мир, определяя свое место как сугубо отдельное. Понятие современности для него — прежде всего не технологии, но отражение современного мира и человека в мире, современных и вечных проблем. Как сказал о нем режиссер Борис Покровский: «Микаэл Таривердиев композитор прошлого, настоящего и будущего», имея в виду как музыкальный язык с его интонационным строем, технологиями и кон-

струкциями, так и его индивидуальность, усилия его личности во времени.

Многих удивляет сосуществование в творчестве Микаэла Таривердиева музыки к кинофильмам и произведений для органа. Кто-то усматривает в этом противоречие. Но противоречия нет. Кино всему остальному творчеству дает очень многое, в том числе необходимость держать себя в рамках доступной интонации. Он, композитор, владеющий современными технологиями, будучи воспитанным и аристократичным человеком, не может позволить себе выражаться (если говорить иносказательно) на непонятном языке в присутствии тех, кто может его не понять. Это, по меньшей мере, невоспитанно. Но так в XX веке позволяли себе поступать большинство композиторов, монополизовавших само понятие «современная музыка» и навсегда для себя, да и для слушателей, отделивших такие понятия, как «музыка» и «жизнь».

Для Микаэла Таривердиева эти понятия практически неотделимы. Герой, он же автор, живет этой жизнью — в кино, в циклах на стихи японских поэтов и Беллы Ахмадулиной, Андрея Вознесенского, в операх и балетах. Так же он начинает жить и в сочинениях для органа. Все это, написанное в разное время, представляет собой главы одного большого романа, глубоко интимный мир одного героя, который живет своей, а не чужой жизнью. Текст, создаваемый автором, является абсолютно адекватным тексту, рождающемуся внутри него. Погрешностей, зазоров, расхождений здесь нет.

Пространство души автора снимает мнимый дуализм таких, казалось бы, различных миров, как кинематограф и органное творчество. Собственно говоря, для него это не разные миры, но разные сферы, слои, атмосферы, где есть андеграунд, есть ноосфера, есть космос. Жизнь героя не происходит только лишь в одном слое. Она колеблется, движется не только по горизонтали, но захватывает и вертикаль. В ней всегда есть кислород, она не зарывается в землю, но стремится к Богу. И чем больше страдает герой, он же автор, тем больше он отрывается от земли, тем больше ностальгии по далекой родине, тем ближе он к Богу.

В маленьком вокальном цикле «Акварели» впервые поразительным образом проявилась способность Микаэла Таривердиева к ощущению своей жизни, судьбы как к чему-то завершенному уже в самом ее начале. Ощущение себя как целого, с предвидением предназначения и завершенности в каждый момент. Особый способ чувствовать — особый способ писать. Не конструировать, а записывать как будто услышанное, кем-то продиктованное. В органном творчестве это проявилось с той же степенью концентрации, как и в вокальных циклах периода 60-х.

И все-таки почему в определенный момент Микаэл Таривердиев обращается к органу? Самый сложный инструмент, орган требует особого знания, чувствования. Этот звуковой монстр не приемлет случайных людей. В этом смысле есть что-то предопределенное в обращении к этому инструменту Микаэла Таривердиева.

Орган требует полифонического мышления. Такова его природа, природа его звука и звукоизвлечения. Микаэл Таривердиев изначально был склонен к полифонии. Его детские музыкальные впечатления связаны с Тбилиси. Природный артистизм грузин, яркие традиции музыкального фольклора — в Грузии поют все, с легкостью на ходу выстраивая сложную полифоническую ткань, — та почва, без которой, наверное, был бы невозможен стиль Микаэла Таривердиева, в котором природный мелодический дар сочетается со склонностью к полифонии, принципиальному линейному мышлению, что проявлялось уже в самых ранних опусах. Композитор никогда не был склонен к цитированию, использованию музыкального фольклора, будь то армянский или грузинский, но изысканная мелодика, свободный, импровизационный подход к метру и ритму, вероятно, происходят именно оттуда. (Вспомним высказывание Микаэла Таривердиева периода Еревана: «Музыку нужно писать пластами»).

Тяготение к западной музыкальной классике, к европейской традиции обнаруживается как в первых музыкальных впечатлениях (Шуберт, Бах, Моцарт), так и с первых шагов в классе композиции сначала в Тбилиси, а потом в Москве, в классе Хачатуряна. Увлечение старинной музыкой приводят к широкому использованию в партитурах, в том числе созданных в рамках кинематографа, та-

ких инструментов, как клавесин, орган и их аналогов, появившихся в XX веке.

Микаэл Таривердиев никогда не был концертирующим исполнителем, однако владел роялем, всеми клавишными инструментами великолепно. Он всегда сам записывал партию рояля, клавесина, органа, челесты для саунд-треков своих картин. И великолепно импровизировал. Многие вещи рождались просто в студии.

Обращение к органу совпадает по времени с появлением его собственной, домашней студии звукозаписи. Он собирает ее частями, осваивает не сразу, вживается постепенно. Многие, увидев его студию, удивлялись, зачем ему нужно было столько клавиатур (семплерные инструменты можно устанавливать в виде «мозгов», коммутируя их с одной клавиатурой). Эти клавишные и установлены им так, как расположены мануалы на органе. Микаэлу Таривердиеву нужен был свой орган, возможность импровизировать, «писать музыку глазами», накладывая один на другой в импровизационной манере, сохраняя живость и естественность исполнения.

Когда появилась студия, он был счастлив, потому что наконец он был свободен от исполнителей и оркестров, от утомительных и часто малопродуктивных смен на киностудиях.

Один на один он мог творить, используя любые тембры и возможности новых технологий рождения звука. Когда он занимался в своей студии, он был похож на органиста. Не хватало лишь органной педали.

Манера исполнения, манера общения с этими инструментами родились не сразу. В поисках своих, лишь ему присущих звучаний, своего стиля, он перепробовал многие способы. И лишь войдя в какой-то внутренний контакт с инструментами студии, он создал неповторимое их звучание, которое запечатлено в фильмах последнего десятилетия. Три из этих картин получили «Нику» — премию Киноакадемии за лучшую музыку года. Но дело не в этом. Под его пальцами рождалось неповторимо таривердиевское звучание, порой воспроизводящее звучание натуральных инструментов, иногда подчеркнуто «космическое», электронное. Он создал свой стиль, который можно узнать, отличить с первых тактов. И в этом он шел не за «внешними» представлениями, не за тем, что звучит вовне, а

за тем, что он слышал в себе. Именно это звучание, свое, внутреннее, искал Микаэл Таривердиев в своем диалоге с инструментами, появившимися во второй половине XX века.

Я была свидетелем рождения музыки на протяжении последних тринадцати лет. Меня, как и всех, кто хоть однажды присутствовал при работе Микаэла Леоновича в студии, поражал этот процесс: моментальностью рождения вариантов и точностью реакций на изобразительный материал, свободой, импровизационностью и одновременно очень жесткой выстроенностью музыкальной ткани. И еще – поразительной способностью распоряжаться временем, точностью его организации. Ведь что есть композитор? Человек, который умеет распоряжаться временем...

Помню такой случай. Режиссер Валерий Ахатов пригласил Микаэла Таривердиева написать музыку к картине «Я обещала, я уйду». Порядок работы в это время был следующим. Когда фильм был вчерне смонтирован, Микаэл Леонович отправлялся на студию с видеокамерой, снимал с экрана полуфабрикат картины и начинал работу над саундтреком дома, в своей студии. Музыкальные номера и даже акценты создавались им только под изображение. Ахатов пригласил Микаэла Леоновича приехать на «Мосфильм». Это был первый просмотр материала, поэтому камеру он с собой не взял, еще не решив, будет ли работать над картиной. Но материал ему понравился. Вернувшись домой, он немедленно подошел к инструментам, сел и записал музыку к эпизоду, который произвел на него самой сильное впечатление. Позже, когда он стал работать с отснятым изображением и подложил готовый номер под изображение эпизода, протяженность музыки до секунды совпала с длительностью эпизода фильма. Вот такой была точность его ощущения времени.

Его стиль работы с семплерными инструментами был бы невозможен без той высочайшей внутренней полифонической организации материала, которая почти автоматически рождалась в его голове в момент исполнения, импровизации. Переболев джазом в начале шестидесятых, Микаэл Таривердиев отказался от «чистого» джаза навсегда. Однако влияние джаза, отзвуки джаза можно обнаружить в сочинениях разного времени. Прививка джазом дала

ему абсолютную свободу в ощущении метра, моментальных рефлексий внутри развивающейся музыкальной ткани, непрерывность развития материала. Но даже в период увлечения джазом, он не расстается с тем, что для его стиля является принципиальным. Это приемы, интонации и формы доклассического периода. И в этом смысле в его обращении к органу, прежде всего как инструменту барочному, к барочным формам (концерта, хоральным прелюдиям, симфонии для органа, которая по сути, по структуре содержания, по смыслу является не чем иным, как страстями XX века) есть логика проявления его личности, становления героя.

Для автора завершающая часть его романа, музыкальной жизни его героя началась с обращения к органу. В какой-то момент внутри себя он начал слышать музыку в органном звучании.

Первый концерт для органа был написан в 1985 году в Сухуми, где Микаэл Таривердиев проводил каждый год по два месяца и где была создана большая часть его произведений. Прежде всего тех, что рождались не в условиях заказов, заданных обязательств, а внутри его внутреннего пространства, свободы выбора, продиктованной лишь его логикой. Днем он шел на море, занимался водными лыжами, винсерфингом, вечером сидел в баре, а потом, уже после одиннадцати, работал, часто до глубокой ночи.

Этот год был каким-то особенно радостным. Чувство одиночества, его преодоление, тоска по идеальному, идеальной любви — то, что составляло существо его музыки прежде, — как будто бы случились в жизни. Этот период был завершен созданием монооперы «Ожидание», своего рода оперным финалом многолетнего пристрастия к вокальным циклам, работы со словом. Время слов закончилось. Музыка рождалась как результат впечатления, для которого уже не нужно было подкрепление в виде сюжета или поэтического текста.

Бывая на море, он иногда путешествовал по побережью и как-то оказался на концерте в Пицунде, маленьком курортном городке, известном своими реликтовыми соснами и органом, установленным в 1979 году в бывшем армянском храме, сейчас — концертном

зале. Играла Людмила Габрия, молодая талантливая органистка. Красивая, темпераментная, она восхищала своей виртуозностью.

Этот вечер в Пицундском храме стал внешним импульсом, после которого и появился концерт, позже названный «Кассандра». Внутренняя подготовительная работа была завершена.

Но словно не хватало в цепи внутренней работы одного звена впечатлений... И этим звеном оказался вечер в Пицунде. Первый вариант концерта был готов уже через несколько дней. Он имел подзаголовок «На тему Фрескобальди».

Подзаголовок был условным. Цитирование, разработка готовых тем никогда не то что бы не увлекала Микаэла Таривердиева. Для него был важен образ, прием, которые переплавлялись, «присваивались», как присваивалась им поэзия, которая становилась импульсом для создания вокальной музыки. А дальше он шел за логикой своего воображения, скорее апеллируя к образу музыки и строю мысли старых мастеров, превращая их в персонажи своего собственного музыкального языка, своего музыкального театра. Сдерживающее начало цитирования, возвращения к чужой теме ему было чуждо.

Апеллирование к старой, доклассической музыке, с ее полифонией, свободной гармонией, рождающейся из активной жизни полифонических хитросплетений, свободной формой, идущей за логикой развития мысли, — все это ему было свойственно в любом жанре, в каком бы он ни работал. И это особенно очевидно в его сочинениях для органа. Но и здесь для него это не приемы, не готовые «слоганы», а живой язык, наполненный смыслом.

Вот и в Первом концерте для органа апеллирование к Фрескобальди — это скорее диалог с ним, обращение к его интонационному строю как к некому образу из прошлого, которое есть и настоящее, некая устремленность автора к преодолению разорванности времени.

Но в том первоначальном варианте, который был обозначен как концерт «на тему Фрескобальди» ему чего-то не хватало. В этом концерте автор вступил в новые взаимоотношения со своим героем. Вернее, его герой нашел и пытался утвердить новый способ обращения к миру. Это было новое ощущение себя в мире. Герой

отказывается от пристального внимания к себе, к своим внутренним переживаниям. Нет, самооценку внутреннего мира, проблемы и способы существования «Я» для него не теряют актуальность. Но он что-то почувствовал в мире. В нем нарастает предчувствие мировых катаклизмов, грядущей трагедии, способной уничтожить мир и вместе с ним уничтожить «Я». Любое «Я» в них погибнет, если погибнет мир. Вот что хотел донести его герой. С этим он обращается к людям, человечеству. Это уже другой герой, вернее, другой способ провозглашения себя, своего героя, это другой Микаэл Таривердиев.

Вскоре после возвращения из Сухуми Микаэл Таривердиев оказался в Западном Берлине, где познакомился с замечательным немецким художником Кристофом Ниссом. На его выставке в числе других работ был выставлен и цикл под названием «Кассандра». Впечатлений в жизни Микаэла Таривердиева было много, но какие-то случались тогда, когда они должны были случиться. На выставке Нисса Микаэл Таривердиев нашел свою героиню — Кассандру. Впечатления и смысл цикла Нисса дали название Концерту для органа, который, благодаря названию, получил завершенность.

Микаэл Таривердиев, известный миллионам людей бывшего Советского Союза своей интимной лирической интонацией, еще в середине шестидесятых взорвавший массовое представление о необходимости мыслить от имени «мы» своими монологами от имени «Я», бросавший в лицо слушателям «Я такое дерево, я другое дерево», теперь создавал пространство «мы — человечество, и я — его часть».

Казалось бы, случайное, пицундское впечатление привело его к единственному инструменту, способному выразить то, что он чувствовал и предвидел. Орган стал способом выражения, способом достижения цели, идеальным его союзником. Здесь ему нужен был пафос, величественность, самооценку и крайняя эмоциональная выразительность и напряженность звучания как такового.

Выстраивая пространство «мы — человечество», ему нужен был самый сложный музыкальный механизм — орган, старые мастера, потому что и они часть человечества, а Кассандра — знаковый персонаж, код, символ. И еще — Кассандра стала той идеальной мас-

кой, которая потребовалась его герою, всегда прежде избегавшему пафоса, чтобы выйти на сцену с этим монологом, каким и является Первый концерт для органа ор.91.

Вот что он написал перед премьерой «Кассандры» в Большом зале Московской консерватории и Западном Берлине:

Год назад я приехал в Западный Берлин, где в числе очень интересных явлений культурной жизни этого удивительного города я попал на выставку, которая экспонировала картины прекрасного художника Кристофа Нисса.

Серия картин, объединенных общим названием «Кассандра», меня особенно поразила. Образ героини античной трагедии, предупреждающей нас, сегодняшних жителей планеты, о нависшей над нами угрозе войны, прозвучал в картинах западно-берлинского мастера с новой силой.

Но если Кассандра времен эллинов предупреждала об опасности гибели своих соотечественников, то сегодня такая опасность угрожает всем нам, всей планете, где уже не будет ни победивших, ни побежденных.

Я вернулся в Москву, и мне захотелось передать эти ощущения в музыке. Так появился Концерт для органа. Мне хотелось попытаться объединить элементы старинной музыки с музыкой сегодняшней, чтобы подчеркнуть, что эта тема существовала всегда.

Ведь в самом деле!

Когда-то, много веков назад, некий гениальный монах изобрел порох. Но для чего? Для того, чтобы было легче пробивать тоннели в горах, сокращать расстояния, строить дороги друг к другу. Но потом другие люди превратили это замечательное изобретение в огнестрельное оружие, чтобы убивать друг друга.

Братья Райт изобрели самолет. Сбылись и стали реальностью самые светлые сказки о желании людей подняться в небо и парить в нем, подобно птицам. Но потом это удивительное изобретение стало самым страшным оружием Второй мировой войны, сеющим смерть с воздуха миллионам мирных людей.

Испокон веков люди смотрели на далекие звезды, мечтая о них. И вот Циолковский изобретает ракету для того, чтобы, преодолев

земное притяжение, выйти в космос и искать там братьев по разуму. А теперь людям грозят звездные войны. Разве об этом мечтали эти гении с добрыми руками и чистыми сердцами?

Не пора ли нам остановиться?

Не пора ли прекратить превращать подарки этих гениев в очередное и все более страшное оружие?

Вот о чем серия картин Кристофа Нисса «Кассандра».

Вот о чем мой Концерт для органа «Кассандра».

Это было написано в 1985 году. Еще ничто не предвещало ни войну в Абхазии и Карабахе, ни Югославию и Чечню, ни войну в Персидском заливе. Здесь Микаэл Таривердиев вновь подтверждает свое качество визионера, во взгляде которого вновь удивительным образом сходятся прошлое, настоящее, будущее.

В «Кассандре» четыре части. Их, конечно, можно играть и дробно. Но сам замысел, вся музыкальная форма предполагает исполнение всех частей аттасса (хотя между частями таких авторских указаний нет). Концерт звучит всего лишь 16 минут. Здесь нет разбега, нет длиннот. Все предельно сжато и лаконично.

Часть первая. Это речь, произнесенная перед толпой, в храме или в амфитеатре, способом, каким древнегреческие актеры произносили текст трагедии. Такова основная тема концерта. Она появляется в самом начале и дальше развивается, строится, как речь, она пафосна. Так она и должна исполняться — здесь не может быть перебора. Она должна звучать в полную мощь, остро, акцентированно, как будто ее произносит оратор. Вся часть следует за этой логикой произнесения речи перед толпой, где за главной темой следуют переключения в другие состояния, где контраст между пафосом и погружением в свои внутренние состояния — способ овладеть вниманием толпы, управлять ее эмоциональными реакциями. Но не так ли мы представляем прорицательницу, с ее внезапными «уходами в себя», погружением в странные состояния, через призму которых или в которых она и находит способ увидеть будущее?...

Впрочем, каждая часть Концерта — это своего рода эмоциональное перемещение из одного состояния в другое.

В первоначальной редакции композитор заканчивает первую часть на три форте. Потом он делает поправку и предлагает прямо противоположную ремарку — три пиано. Но в этом, как мне кажется, есть своя логика. Каждый исполнитель может выбрать вариант, совпадающий с собственным темпераментом, своим ощущением переключения из состояния первой части в состояние второй, названной композитором «Ария».

Она начинается глубоким, тихим, еле слышным педальным «си», длящимся четыре такта. Точное соблюдение длительности ноты иногда пугает исполнителя. Но практика исполнения концерта показывает, насколько выразительным может быть этот переход, как он, возможно вопреки внешней логике, отсутствию развития, способствует собиранию внимания слушателя, да и самого исполнителя, на возвышенном, медитативном состоянии, абсолютном погружении во внутреннее пространство, личном соединении с чем-то высшим, к чему обращена эта часть концерта. Это рождение еле уловимого звука из тишины, балансирование на грани тишины, еле уловимых вибраций.

Эта часть очень характерна для стиля Таривердиева. Здесь проявляется его уникальный мелодический дар, это своего рода квинт-эссенция его ощущения музыки. Красивая мелодия, парящая как будто в невесомости, словно стирает границы между исполнителем, слушателем, автором. Это одна из самых красивых страниц творчества композитора. Мелодия развивается свободно, как бесконечная мелодия, естественная, как дыхание, потом она появляется в первоначальном виде в верхнем голосе, но в педали появляется новый глубокий подголосок. Абсолютная константность состояния и постоянное внутреннее развитие, видоизменение деталей. Часть заканчивается тем же педальным низким длинным звуком. Как будто из вечности пришедшая мелодия вновь возвращается, уходит в нее.

Третья часть, *Inventio*, — светлая пастораль, с намеком на легкое танцевальное движение. Как еще одна краска мира — воспоминание о чем-то, призрак существовавшего или существующего где-то

идеального мира, который заканчивается неожиданным легким аккордом на staccato. Но этот идеальный мир тоже увиден словно «не вживую», а в каком-то зеркале, видимо внутреннем зеркале прорицательницы.

Идиллия *Inventio* прерывается пафосом финала, который возвращает к образам, тематизму и способу высказывания первой части. Три форте в педали, пафос провозглашения, острые секунды, вновь речь оратора. Финал — это развитие первой части, еще более концентрированное и уже без внутреннего контраста эмоциональных переключений. Это итог, утверждение, заявленное после того, как оракулы подали знак. Тема первой части звучит в развитии, она как бы сжимается во времени. И вновь композитор предлагает два варианта окончания: на тутти — первая редакция, три пиано — вторая. Автор также предоставляет свободу исполнителю и в регистровке. Он указывает только нюансы и темпы, рассчитывая на фантазию интерпретатора в решении образа Концерта. Впрочем, это касается всех органичных сочинений Микаэла Таривердиева. Есть только несколько пометок, точно указывающих способ регистровки. Но образная насыщенность произведений Микаэла Таривердиева настолько определена и очевидна, что каждый, кто приоткрывает дверь в его мир, кому оказывается близок строй его образов, кто ищет в музыке не технологии в чистом виде, а музыку, образные решения, ответы на волнующие вопросы, только выигрывает, включая свою собственную фантазию, разрешая проблемы регистровки самостоятельно. Это даже не вопросы регистровки. Это вопросы поиска образов, установления контакта, внутренней связи с тем, что зафиксировано в нотах. Композитор будто призывает исполнителя отдаться его музыке, включив на все сто процентов способность соперничать.

По странному совпадению накануне премьеры «Кассандры» в Западном Берлине, а чуть позже — в Большом зале Московской консерватории Микаэл Таривердиев едет в Киев, а затем в Чернобыль, чтобы выступить перед людьми, которые работали на разрушенной станции, в Зоне.

Вот что он писал через некоторое время после поездки.

Мы едем в сторону станции. Стоит ранняя осень. Деревья покрыты золотом и багрянцем. Чисто выбеленные хаты, огромные небрежные тыквы в огородах возле аккуратных деревенских домиков. Где-то раскрыты окна, как будто в этих домах кто-то живет. Детские игрушки в палисадниках. И тишина. Какая-то ненормальная тишина. Я не могу сначала понять, почему она такая. Потом понимаю: птицы молчат. Их просто нет. Совершенно пустое, огромное небо. Обочины, покрытые пластиком. Надписи: «Внимание: радиоактивность!» Навстречу нам мчатся бронетранспортеры с людьми в защитных масках. Все это напоминает поразительное предвидение Андрея Тарковского в фильме «Сталкер». Но это был уже не фильм. Это была жизнь.

Небо темнеет. На фоне сгущающихся сумерек проступает силуэт разрушенного реактора, почти скрытый возведенными стенами саркофага. Странно, но ощущения опасности нет. И только на обратном пути от станции появляется нечто странное, говорящее о том, что опасность все-таки есть. Просто ее не видишь. Она растворилась в теплом вечернем воздухе. Нас, как и всех, останавливают, проверяют степень зараженности. Датчики зашкаливают и звенят...

Впечатление, которое я вынес из этой поездки, было оглушительным. Поначалу я даже не предполагал, что оно окажется таким сильным. Как будто я сам стал частью этой Зоны. Как будто подвергся какому-то облучению. В моей жизни появилась новая точка отсчета. Не знаю почему, но то, что произошло в Чернобыле, связалось во мне с тем, что произошло с американским космическим кораблем «Челленджер». Может быть, потому, что мы впервые смотрели эти кадры из Америки в прямом эфире. В моей жизни появилось ощущение, что время конца света наступило. Апокалипсис сегодня. Вы ждете огненный дождь, который прольется на землю? Вот он. Он уже идет.

Я не собирался ничего писать о Чернобыле. Весной 1987 года Симфония для органа появилась во мне сама. Она пришла сразу, целиком. У меня было такое ощущение, как будто я всего лишь приемник, который уловил эхо какой-то волны.

В симфонии две части. Первая – «Зона». Тягучая квинта, образ Зоны, появляется в самом начале и незримо, как радиация, проходит через всю Симфонию. Это мои впечатления., в нотах довольно много конкретного.

Вторую часть я назвал «Quo vadis?». Это реквием, это дань памяти тем людям, кто захрыл нас собой от беды. Но поможет ли это нам? Вынесем ли мы из этого какие-то уроки?

Симфония появилась в нем как озарение, как откровение. Она была исполнена им, как это часто бывало, сначала в его студии звукозаписи и лишь потом – перенесена на бумагу. Он никогда подробно не комментировал свои партитуры. То, что процитировано выше, – это все, что Микаэл Таривердиев на словах сказал о Симфонии (ему всегда претили словесные интерпретации музыки). Других комментариев не было. Никогда он не связывал написание этого произведения и с событиями весны 1987 года, с балетом «Девушка и смерть». Но я вижу в этом какую-то непреложную взаимосвязь. Уведенное в Чернобыле поразило, потрясло его. Он словно получил подтверждение тому, что было прописано, прочувствовано в «Кассандре». На это наложился его внутренний «чернобыль», случившийся в результате истории с Большим театром. «Нервы были обожжены». И не только нервы. Словно по душе прошлись напаломом. Это не сломило его способность слышать музыку. (А он именно слышал ее и писал только лишь то, что слышал, только то, что фокусировалось в нем, приходя темами к фильмам, целыми произведениями крупной формы, музыкальными образами). Более того, он стал слышать острее и напряженнее. Так, в период одного из самых тяжелых своих внутренних испытаний он услышал одну из самых необычных своих музык. Необычную своим масштабом, трагизмом, остротой поставленных проблем современности и вместе с тем преодолением времени, соединенностью ее внутреннего пространства с силой и мощью пророческих высказываний даже не времен Фрескобальди.

Это даже не музыка. Это какое-то отражение невербального смысла-образа, это зашифрованное послание. И если «Кассандра» – предупреждение, предощущение трагедии, то «Чернобыль» – тра-

гедия свершающаяся, картина современного мира в момент катастрофы. Герой, он же автор, — не участник событий, он лишь инструмент, чувствами и взглядом которого воспринимается этот логический — или алогичный — катаклизм в истории человечества, о котором предупреждали пророки. Диалог земного и небесного, голоса архангелов с небес и жизнь людей в момент катастрофы, их реакции, их понимание, их переживания, призраки прежнего мира, борьба жизни и смерти определяют структуру смысла симфонии.

Возвращаясь в то время, когда симфония была написана и исполнена впервые, я понимаю, что ни Гарри Гродберг, первый исполнитель «Чернобыля», ни я, ни публика, несмотря на успех, не понимали вполне истинного значения, того смысла, который был заложен в симфонии. Не потому, что что-то было сделано не так или плохо. Нет, просто время этой музыки еще не пришло. Это был негатив фотографии, которой суждено было проявиться со временем, с появлением нового жизненного пространства вокруг, нового контекста и новых людей. Мне жаль, что тогда я не делала пометок, не записывала тех требований, которые Микаэл Леонович предъявлял к звучанию симфонии на репетициях. Но разве мы задумывается так наперед? Разве мы думаем о смерти как о чем-то совершенно реальном, что произойдет, неизбежно произойдет?

«Порог», «По ком звонит колокол Чернобыля» — документальные фильмы Ролана Сергиенко, к которым Микаэл Леонович, вскоре после выхода в свет Симфонии для органа, написал музыку. Ролан Сергиенко случайно узнал о том, что Микаэл Леонович был в Чернобыле, что есть симфония. Сначала он предполагал использовать фрагменты органного звучания в своей картине. Но, услышав сочинение, понял, что это невозможно. Нельзя было трогать пространство симфонии, делить его, вычленять темы, эпизоды. И Микаэл Леонович согласился написать оригинальную музыку. Так появилась тема, которая преследовала его последние годы жизни. С ней произошла мистическая история, которую я описала в последней главе книги Микаэла Леоновича. Не так давно я получила письмо от Ролана Сергиенко, в котором он тоже возвращается к этому эпизоду:

Я положил к твоим ногам цветы, подошел ближе, всматриваясь в измененное лицо с глянцевогой, какой-то пергаментной кожей, с неожиданно крупным, армянским носом (раньше я его не замечал, может быть отвлекаемый твоими глазами), постоял и уже хотел вернуться в толпу провожающих. И вдруг, увидев измученные, убитые горем глаза твоей Веры, я стремительно подошел к ней, взял ее за руку, поцеловал ее и тихо сказал: «Не убивайтесь, не надо: смерти нет – есть музыка». Я хотел тут же в доказательство этого напомнить ей случай, свидетелями которого мы с тобой были. Но подумал, что сейчас это было бы бестактностью, нарушающей траурный церемониал. Я вернулся в толпу – и тут, как бы утверждая мое желание, одобряя его, поддерживая меня в неосуществленном порыве сказать Вере о том случившемся шесть лет назад, тут зазвучала твоя музыка, закурьлькали твои птицы из пролога моего «Не спрашивай, по ком звонит колокол»...

Тогда, в 1989 году, во время записи, впервые исполняя этот номер, ты спросил: «Узнаешь ли это?» Я сказал, что, наверное, это птицы прощаются перед отлетом в дальний путь. Ты ответил, что это ангельские голоса, это души детей, погибших от Чернобыля...

Сегодня это был твой голос, это твоя душа прощалась с нами, остающимися здесь... И тут я понял, что должен, обязан рассказать ту историю...

Я помню тебя с 1956-го или 1957 года, когда ты появился в «старом здании» ВГИКа, в районе нашей учебной студии. Кажется, ты был музоформителем. И звали тебя Миша. Высокий, несколько нескладный, как бы стесняющийся своего роста, кажется, уже тогда ты носил очки, и во всем твоём облике чувствовалась, узнавалась врожденная и какая-то незащищенная, я бы сказал, беззащитная интеллигентность.

Потом, через несколько лет, появилась веселая, озорная, беззаботная до дерзости – на фоне все еще господствовавшего официального, даже в легкой музыке «серьезного» стиля – «песенка мальчика», тема, музыка к фильму Михаила Калика «Человек идет за солнцем». На долгие годы, чуть ли не на десятилетие, эта легко подпрыгивающая мелодия стала «музыкальной шапкой», заставкой к телевизионной «Кинопанораме» 60-х годов. Так вошла в обиход кино фамилия Таривердиев.

Потом было то, что знают все, – десятки фильмов. Потом, в 1988 году, когда я снимал фильм «Порог», моя однокурсница – твоя соседка – Джемма Фирсова-Микоша подсказала мне, что ты написал поэму-реквием «Чернобыль». Мы встретились – и ты стал автором музыки к «Порогу».

То, о чем я хочу рассказать, произошло в поздний вечер или даже ночью, когда мы записывали у тебя дома музыку к нашим общим – второму и третьему – чернобыльским фильмам. Тогда мы наметили десять или двенадцать – не помню точно – музыкальных кусков-эпизодов: «Пролог», «Эпилог», «Митинское кладбище», «Приговор», «Провоз гроба Шашенка» и другие. В студии, которой ты очень гордился и которая действительно была выше всяких похвал, ты проигрывал отдельные куски музыки, заранее намеченные и оговоренные, советовался, подчас импровизировал, пробовал звучание на различных инструментах, голосах. После согласования и прикладывания куска к соответствующему изображению на маленьком телеэкране, после многочисленных уточнений и поправок музыка записывалась начисто, иногда с наложением второго и третьего звучания. Процесс был вдохновенный, интереснейший и трудоемкий, забравший много психической энергии – эмоциональной и интеллектуальной. Особенно много пришлось повозиться с эпизодом «Похороны Володи Шевченко», моего коллеги по студии «Укркинохроника», товарища по работе, с которым мы неоднократно встречались во время съемок в зоне в то памятное лето восемьдесят шестого. Смею думать, что этот музыкальный эпизод получился гениально.

Завершив работу над ним, записав его, мы решили прерваться и передохнуть – оставалось записать еще три или четыре куска и отдельные музыкально-шумовые акценты. Мы вышли в другую комнату, широко распахнув для проветривания окно в темную ночную Москву. Нас было четверо: мы с тобой, мой сын Алексей и твой добрый знакомый техник по звукозаписи. Вера угостила нас какими-то легкими закусками, чаем-кофе, было даже немного какого-то вкусного вина...

Мы отдыхали минут 15–20. Вернувшись в «аппаратную», к инструментам, решили прослушать готовое, то, что уже было наработано и записано. С интересом вслушивались в звучание тем, мелодий, голосов...

Я подхожу к самому главному – и у меня не поворачивается язык произнести слова, замирает голос и ручка отказывается писать о тайне, о чуде, о необъяснимом и загадочном, чему мы стали свидетелями.

Вместо последнего записанного музыкального куска – «Похороны Шевченко» – была тишина: ты лихорадочно нажал несколько кнопок, прокрутил пленку назад, прослушал еще раз. После последнего номера шла чистая пауза. Окно все также было распахнуто. За ним была черная ночная тишина. И вдруг в этой черноте за окном прозвучали отголоски записанной мелодии. Это была та же музыка, но звучала она издалека, слегка искаженная, как бы стремительно удаляясь. Ощущение было такое, что словно кто-то или что-то быстро уносило звучащую запись. Все замерли. Мелодия звучала еще несколько секунд, после чего затихла в удалении. «Ну вот – украли», – спокойно сказал ты. Сделал так, словно констатировал факт, в котором не было ничего сверхъестественного и удивительного. В твоём голосе не было ни тени удивления и тем более никакой досады. Боюсь быть неточным, но было сказано тобой что-то вроде того, что, видно там потребовалась эта музыка и, значит, она там нужнее. Может быть, для того же Володи Шевченко. А значит, не надо жалеть – сейчас попробуем восстановить кусок по памяти и записать так, чтобы было не хуже.

Полчаса, час ты бился над этим номером, в конце концов получилось хорошо, но так, как было записано в тот раз, в том похищенном варианте, – уже не вышло. Видно, действительно так было надо.

Вот такая была история, которую мне хотелось рассказать Вере тогда, прямо у твоего гроба.

Мы часто проходим мимо чудес, которые, мне кажется, бывают в жизни у каждого. Проходим, забывая, не задумываясь, не осознавая подсказок. Может быть, не каждому надо знать об этом случае, но кому-то, наверное, это может помочь. Может быть, твоей Вере. Может быть, кому-то еще.

Я счастлив, что был свидетелем этого чуда, счастлив, что были при этом не только мы с тобой – был свидетелем и мой сын Алексей и тот механик, имени которого я не запомнил.

Так что, привет тебе, Микаэл, Мика, Миша. Смерти нет – ты это знаешь. Есть музыка. Твой Ролан Сергиенко».

Премьера Симфонии для органа «Чернобыль» состоялась 1 января 1988 года в Концертном зале имени Чайковского. Исполнял ее Гарри Гродберг, с которым в те годы мы часто общались. Мне пришлось бывать на всех репетициях, на которых Гарри Яковлевич и Микаэл Леонович искали ту первую регистровку, то первое произнесение Симфонии на настоящем органе. Премьера прошла с успехом. Потом, почти сразу они уехали с концертом в Западный Берлин, где исполнение симфонии транслировалось по немецкому радио. Именно эта трансляция, вернее, гонорар за нее, дал возможность Микаэлу Леоновичу осуществить то, к чему он стремился, — купить новый инструмент с большой фонотекой тембров и многоканальный магнитофон, который был необходим ему в студии. Именно на этом инструменте, именно на этом магнитофоне была записана та самая тема, в которой так пронзительно, как будто с небес звучат голоса. Может быть, ангелов. Может быть, погибший детей. Но разве погибшие дети — не ангелы?

А то, что смерти нет, Микаэл Таривердиев уже знал. Об этом вся его музыка последних лет. Но это уже другая смерть. И ад, который изображен в сцене «Логово смерти», не тот, что звучит в Симфонии «Чернобыль». Это картина ада на земле.

Симфония написана в свободной, романтической форме. Форма идет за смыслом, за образом, за эмоцией, невероятно подвижной в каждый момент развития музыки. В чем-то она близка кинематографическому способу изложения: можно провести аналогии с монтажом, сменой крупных и общих планов, кинематографической быстротой перемещения в повествовании, создании образа, зримости его восприятия, когда звуки рождают визуальные ассоциации.

Первый аккорд «Зоны» становится лейт-образом всей симфонии. Это и есть ад. Это даже не аккорд — это пустая квинта, звучащая на tutti, всеми голосами, всеми криками органа она прорезает пространство, как гром Господень, и повисает, длится в нем, как неизбежность наказания. В верхних голосах появляется хроматическая тема, которая, как и пустая квинта, будет появляться в клю-

чевых моментах повествования. А это именно повествование, создание картины. Нисходящие хроматизмы — образ изломанного, страдающего мира на фоне неумолкающего гула квинты. Возникает не только полифония линий, но полифония смыслов и фактур. Длинные ноты и интервалы — не часть гармонии, а краски, рисующие смысл, звуковые коды. Везде, где появляется пустая квинта (то как призрак, на тихой звучности, то заявляется громогласно, как в начале части), — это знак, это картина, это константа состояния мира.

Первый раздел заканчивается модуляцией квинты на G. Новый раздел отмечен автором ремаркой: «*espressivo recitando*». Это как голос с неба. Это речь, это обращение, в каком-то смысле продолжение монолога, который начат в «Кассандре». Трижды звучит обращение, прерываемое знаковой квинтой. Последнее, четвертое речитативное заявление теряется в хаосе разрозненного, расчлененного мира. Здесь появляются отзвуки прошлого. Странная звучность раздела *Con larghezza* напоминает гармошку, которая также тонет в нагромождающемся хаосе. Педальная квинта на C подготавливает кульминацию первой части, где вновь на tutti появляется квинта (E, основной тон симфонии) и тема, в близком к первоначальному изложению. Такой своего рода репризой заканчивается первая часть.

Вторая часть — реквием, «*Quo vadis?*», резкий контраст. Фактура прозрачна, тихая звучность, пустота и безликость квинты и нагромождение хроматизмов сменяются децимой. Но она звучит как-то замороженно, как будто это замедленное движение в кадре. Это та степень страдания, когда оно загнано глубоко внутрь и не может найти способа вырваться, заявить о себе открыто. Тема — тихое *lamento*, которое появляется вновь и вновь, с новыми подголосками до первого логического акцента, когда вновь в педали появляется пустая квинта. Она как бы «развязывает» эмоции, открывает им выход наружу.

Новое проведение темы, обрастающее подголосками, более жесткими интервалами, заканчивается «странными», как будто подвешенными аккордами-кластерами (автором каждый из них отмечен фермой, они должны «повисать», не связанные друг с другом). И вновь — основная тема реквиема, тема плача, первая кульмина-

ция второй части, обрывающаяся почти внезапно появлением странной «пустоты», а за ней — теплой, тихой, мелодичной новой темой, которую прерывает уже теперь первая тема в страстном, почти патетическом изложении. Она повторяется еще раз и приводит к появлению новой темы: ее условно можно назвать «героической» или «темой героических усилий». В ней определенно чувствуются интонации русского, украинского мелоса. Микаэл Таривердиев называл ее «русской темой», темой человеческих усилий в нечеловеческих обстоятельствах. Ее развитие приводит к очередному слову. С ремарки *acceleghando* движение словно срывается в хаос. А *tempo* — появление знаковой квинты. Но она искажена появлением внутри нее септимы. На миг появляется отголосок тихой человеческой интонации, словно камера случайно выхватывает лицо человека, который, подобно песчинке, накрывается волной необратимой стихии. Наступает кульминация всей симфонии, квинта с септимой разрешается в чистую, пустую квинту на *tutti*, появляется тема страданий и ада. Это кульминация всей Симфонии. Она длится около полутора минут и заканчивается внезапно. Пустая квинта объединяет весь этот раздел. Она начинает его и завершает. Этот момент — «слома кульминации», конца ада — самое выразительное и мистическое место. Это *memento mori*. Как будто проведена черта между жизнью и смертью. Ведь и правда: умирание может длиться долго, но момент смерти — всего лишь момент, миг...

На дрящейся квинте снимается *tutti*. Квинта приобретает глухую, бестелесную окраску. Звучит еще несколько тактов, и в верхнем голосе появляется преображенная тема страданий. Но она уже воспринимается по-другому. Это уже другая тема, другой образ. Это голос. А потом, через паузу, — еще голос. В них нет боли, страдания. «И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет; ибо прежнее прошло». (Откровение Иоанна Богослова. 21,4)

Квинта звучит непрерывно, все глуше и глуше. Голоса повторяют мотив, который укорачивается, сжимается, расстояние между голосами, звучащими, как голоса птиц, голоса душ, увеличивается, словно летят они в разрежающемся пространстве. Так души улетают на небо. Они улетают все выше и выше. Квинта в педали сменя-

ется секундой. Мотив все уменьшается, пока не исчезает совсем. Последние такты симфонии — еле слышный космический шум. Как будто тихо отворились небесные врата, впустив одинокие души, и так же тихо затворились. И настало полное безмолвие.

Однажды, когда началась уже другая жизнь музыки Микаэла Таривердиева, когда с лауреатами конкурса органистов его имени мы оказались в Кембридже и давали концерт в небольшой церкви Churchill колледжа, концерт под названием «Quo vadis?», один из слушателей спросил меня: «Для какого органа писал Микаэл Таривердиев? Был ли у него любимый инструмент?» Я растерялась. Но ответила так: «Он писал для идеального органа, того, который он слышал внутри себя». Но так ведь оно и было. Сейчас, когда эта музыка звучала в самых разных местах, в том числе в пространствах великих соборов, таких, как собор Св. Баво, собор St. Eustache, я понимаю, что его произведения написаны для больших органов больших соборов. Именно в звучании этих инструментов он слышал свою музыку. Длинные квинты «Чернобыля», эти, казалось бы, стоящие на месте звуки или тихие голоса, — они требуют соборной акустики, той жизни звука, которая возможна только в этом пространстве. Когда звучание органа заставляет вибрировать, откликаться, проявлять смысл. Как мог это чувствовать Микаэл Таривердиев? Тайна. Но он чувствовал, «сочинял то, чего никогда не видел, но о чем наверно знал, что оно было».

Второй концерт для органа «Полифоническая тетрадь» ор. 93 был написан в том же, 1987 году. Здесь композитор точно следует канонам барочного концерта. Basso ostinato, Fugue, Chorale, Toccata — четыре части воспроизводят полифонические формы в их классическом виде. В этом смысле концерт абсолютно точно соответствует своему названию. Но и здесь барочные полифонические формы скрещиваются с острым современным языком без какого-либо неоклассического зазора. Это база развития образов, это способ мышления, а не просто игра в форму.

«Полифоническая тетрадь» исчерпывающе полифонична, виртуозна, это своего рода дань классическим органным традициям, воспроизведение их в чистом виде. Войдя в органное творчество, Микаэл Таривердиев, пожалуй, не мог этого не сделать. Любопытно, что в фуге и токкате он использовал материал «Полифонического трио», написанного в конце пятидесятых годов для скрипки, виолончели и фортепиано. Но на органе это звучит иначе. Фуга становится какой-то мистерией. Токатта – сметающим все на своем пути вихрем. *Basso ostinato* – мерно наступающей и побеждающей машинерией.

Исчерпав «чистую форму» во Втором концерте, он больше не возвращается к подобным экспериментам. Однако то, что завершает весь органный период – Десять хоральных прелюдий «Подражание старым мастерам» ор. 103, не случайно в этом ряду. Хорал, хоральная прелюдия дает возможность проявлению чисто таривердиевской интонации, интимной, лирической, камерной, погружению в то состояние своей души, ее сердцевину, где он остается наедине с самим собой.

Хорал он понимает опять же не как хоральную прелюдию на готовую тему (как это принято в классическом понимании), а как состояние, образ музыки, где есть мелодия и особая Душевная сосредоточенность, так хорошо знакомая нам, особенно по хоралам Баха. Для Микаэла Таривердиева это доминанта понимания хорала. Таков хорал из «Полифонической тетради», таков хорал из Третьего концерта для органа, таковы Десять хоралов «Подражание старым мастерам». Темы для них он не заимствует. Он сочиняет «в стиле» хоральных прелюдий, используя характерные приемы (ясно обозначенную мелодию, разнообразные хоральные фактуры) проявляя изобретательность и в этом. Он трактует хорал свободно, как прелюдии, но объединенные тем возвышенным настроением, созерцательностью, которые в нашем сознании связано с ощущением хорала как такового.

Микаэл Таривердиев был верующим человеком. Он крестился в зрелом возрасте, в Армянской апостольской церкви. Но он не был ортодоксом и в этом. И хоральные прелюдии – своего рода молитвы, произнесенные своими словами.

Хоральные прелюдии построены по принципу цикла, хотя их можно исполнять и разрозненно. Но последовательность десяти пьес имеет и свою внутреннюю логику — от двухголосной Первой прелюдии, самой камерной и прозрачной, до Десятой — финальной, торжественной и праздничной, с переключениями на глубокую созерцательность во Второй, оживленность в Третьей, написанной *a la Invenzia*, пасторальность в Восьмой, свободную импровизационность, с отголосками грузинского мелоса, Девятой.

Третий концерт для органа ор.95 стоит несколько особняком от остальных органных произведений Микаэла Таривердиева. Он был написан в 1987 году в виде трех пьес для органа. Но позже, с появлением хораля, Микаэл Таривердиев назвал этот цикл пьес концертом. В этом сочинении он уходит от трактовки органа как могучего, пафосного инструмента. Напротив, орган звучит камерно, иронично. Здесь — игра звуков, ассоциаций, аллюзий.

Первая часть — «Отражения». Фактура прозрачна, скорее линейна, нежели классически полифонична. Отражения острых интервалов *staccato* в разных регистрах, глубокий, острый, акцентированный бас, иронично комментирующий легкомысленность скачущих секунд. Авторская пометка настроения: *misterioso*, но эта таинственность полшутливая, таинственность странных отражений.

Вторая часть — «Движение». Ироничный марш, который, начинаясь в одном голосе, развивается как фугато, лаконично, остро создает образ движения и так же неожиданно заканчивается, как и начинается. Странный, шутливый призрак марша.

Третья часть — «Хорал» — лирическое отступление, в стиле хоральных прелюдий Таривердиева.

Завершает Концерт «Прогулка в До-мажоре» — ироничная пьеса и по отношению к До-мажору, и по отношению к созданию ощущения движения — прогулки. Метр меняется с 4/4 на 3/4, потом на 5/4. Во всем — легкость, прозрачность, предельная краткость изложения. В коде появляются отголоски первой части.

Третий концерт — изобретательное, остроумное, легкое прощание автора с органом — как будто снимает пафос планетарных

проблем «Чернобыля» и «Кассандры», замыкает круг созданного для этого инструмента. Прощальная шутка Мастера.

Так завершается этот диалог с миром и поставленным перед ним вопросом: «Quo vadis?» «Камо грядеши?». «Куда идешь?» Вопрос, ответ на который звучит в финале симфонии «Чернобыль».

Вопрос и ответ, оставшиеся неслышанными.

Жан-Пьер Стайверс, лауреат первой премии Первого международного кокурса органистов имени Микаэла Таривердиева

Весной 1999 года я получил буклет Первого международного кокурса органистов имени Микаэла Таривердиева, который должен был состояться осенью в Калининграде. До этого я уже принимал участие в нескольких европейских международных конкурсах и органических фестивалях – в Дании, Франции, Ирландии, Швейцарии, Финляндии. А так как мне всегда было интересно узнавать новые страны и неизвестную музыку (в Нидерландах мы не очень-то хорошо знакомы с русским искусством), решил, что я непременно поеду в Россию.

В каждом туре участники, согласно программе, должны исполнять произведения Микаэла Таривердиева. Я не знал ни имени этого композитора, ни его сочинений. И с нетерпением стал ждать, когда организаторы конкурса пришлют мне ноты. Летом мы ездим отдыхать на юг Франции. Подошло время отпуска, а нот я так и не получил. Тогда я попросил наших соседей, если они обнаружат в моем почтовом ящике конверт из России, открыть его. И если там окажутся ноты, отправить их мне факсом туда, где мы должны остановиться.

Вот так, на юге Франции я получил Basso ostinato из Второго концерта для органа, Первый концерт для органа «Кассандра» и симфонию «Чернобыль». Я хорошо помню полное удивления лицо дамы на почте, когда я собирал казавшиеся бесконечными листки с нотами, который пересылал по факсу мой сосед.

А вокруг была прекрасная Франция! Великолепная погода, море, вино! И совершенно неизвестная мне музыка.

Органа для занятий там не было. А мне нужно было решать, что из присланных мне сочинений выбрать для каждого тура. Помню, как я немедленно оказался под впечатлением от «Арии» из «Кассандры». Сидя под пальмой, я обнаружил, что эта музыка «заговорила» со

мною немедленно. У меня не было возможности проверить это на органе. Но я чувствовал, что понимаю то, что хотел выразить Микаэл Таривердиев, неповторимую красоту этой композиции. Например, первые четыре такта и последние четыре такта. Ничего не происходит. Только один глубокий звук в педали. Создать такую атмосферу, такое тихое напряжение при помощи одной-единственной ноты!

Я учил эту вещь несколько дней, выстраивая представление о ней, о том, как ее нужно играть, в голове. Мое убеждение, что я понимаю намерения Микаэла Таривердиева, усиливались. Я понимал также, что это не обычная академическая современная музыка, к которой мы привыкли. В ней есть что-то, что возникает поверх текста, то, что невозможно выразить словами, что-то мистическое, полное каких-то внутренних вибраций, цветовых градаций. Думаю, что для понимания этого, улавливания этих вибраций, человек должен быть чувствительным к ним. Это что-то вроде «Lieder ohne Worte» («Песни без слов»).

Очень было трудно сделать выбор между двумя частями «Чернобыля» (по программе конкурса в третьем туре предлагалось исполнить одну из них).

Читая глазами партитуру несколько раз в день, я каждый раз задумывался: «Почему же вторая часть названа «Quo vadis?»? Дело в том, что в тот момент у меня не было титульного листа симфонии, и я не понимал, что она связана со страшной чернобыльской катастрофой. Я пытался найти ответ в музыке. Что это за мистическая атмосфера, ощущение которой возникает в ней и в самом начале, и особенно в конце, когда в коде возникают голоса, так похожие на пение птиц (так мне казалось в тот момент)? Медленно, но определенно складывалось ощущение, что я начинаю понимать намерение композитора. И я убедился в этом, когда я оказался дома и смог увидеть ноты симфонии с их титульным листом, на котором было написано: симфония «Чернобыль».

Мой интерес к этой музыке возрастал с каждым днем. В моих мыслях в связи с нею произвольно возникали воспоминания о том, как умирал мой отец. Я потерял мою мать, когда я был ребенком. Она умерла в больнице. Я опоздал, я приехал туда через несколько минут после ее смерти. Для меня это был удар. В 1990 году заболел мой отец. И я хотел быть рядом с ним. Если позволительно так сказать, это было прекрасно –

видеть, как можно умирать, как спокойно можно уходить после ужасной борьбы жизни и смерти. Эта мысль пришла мне в голову, когда я учил и старался понять, получить свое «видение» «Quo vadis?». Картина мира и небес после ужасной катастрофы, борьба жизни и смерти – вот что отразил в своей музыке Микаэл Таривердиев. Таково мое восприятие.

Когда я играл на конкурсе в Калининграде, у меня состоялась короткая беседа с Верой Таривердиевой. Я хотел спросить ее о том, что занимало меня все время: что такое «Quo vadis»? Я рассказал тогда ей о своих ощущениях этой музыки, о смерти своего отца, об этой борьбе жизни и смерти, которую я в ней чувствую. Мы поняли друг друга моментально. Она мне рассказала тогда историю создания симфонии, о впечатлениях Микаэла Таривердиева, возникших после поездки в Чернобыль, которые и стали толчком в создании этого впечатляющего музыкального полотна.

Музыка – это религия. Она может отразить то, что невозможно сказать словами, уловить и отразить знаки, посылаемые нам небесами. От вас зависит, от вашего чутья, чувствительности, улавливаете вы это или нет. А музыкант – посредник, медиум. На своих концертах я всегда старался собрать восприятие публики, направить его именно в этом направлении, передать ощущение, чувства, атмосферу, заложенные в музыке, донести знаки, переданные через нее. Если это получается, для меня это и есть контакт с публикой.

Когда я играю музыку Микаэла Таривердиева, мне это удается. В ней заложено то, что способствует именно такому восприятию, такому общению с людьми. Мне приходится играть ее в разных местах, на разных органах. И она каждый раз рождается для меня немного по-новому: ведь я должен, согласно возможностям конкретного органа, сделать новую регистровку. Но всегда, когда я играю музыку Микаэла Таривердиева, независимо от того, какое это сочинение, «Кассандра», «Чернобыль», Хоральные прелюдии, меня не покидает чувство, что я медиум, который должен передать людям через эту музыку тот знак небес, который в ней зафиксирован.

ПРОПАВШАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ

Воспоминания бывают разными. Когда я позвонила Олегу Дорману с просьбой написать несколько страниц для этой книги, мой расчет был прост. Мне не хватало подробностей совместной работы двух близких людей — Вениамина Дормана и Микаэла Таривердиева. И какого-то особенного акцента, связанного не только с картинами Дормана, но и с этой фамилией, этой семьей.

Олега-Алика Микаэл Леонович знал еще ребенком. Потом узнал его как сценариста, режиссера, человека кино. Алик мог вспомнить массу профессиональных подробностей.

Но текст оказался другим. Это были другие воспоминания. Мне трудно процитировать их в связи с чем-то конкретным, в связи с какой-то работой, даже периодом жизни. Поэтому мне захотелось вынести их в отдельную главу. «Пропавшая экспедиция» — в этом есть что-то большее, чем просто название фильма Вениамина Дормана. Может быть, это эпиграф. Или предисловие к моей последней главе.

Олег Дорман

Недавно по телевизору я снова слышал обстоятельный рассказ о его смерти и подумал: какое счастье, что его смерть уже позади, и мне больше не надо бояться, что его однажды не станет, и я знаю, как знаю про всех умерших, что никуда они не уходят, ничего не прекращается, а так называемая смерть со всеми ее мучительными обрядами — что-то вроде хирургической операции, или вызова родителей к директору, или мгновенья, когда вода касается плавок и нужно не раздумывать, а быстрее нырнуть.

Я не знал, что так люблю его. И теперь, всякий раз, как он мне снится (я и не предполагал, что он будет снится так часто), я бросаюсь навстречу с пронзительной радостью, обнимаю, что есть сил, реву и, захлебываясь, выдыхаю: «Микаэл!» Хотя я не смел так называть его в глаза, и когда «дядя» стало неестественным, он превратился в неопределенного «Микалионча», но, в общем, я старался избегать имени, не окликать: что больше отдаляет двух людей, чем называть друг друга по имени? А дома мы все, конечно, звали его Микаэлом, и я слышал это нездешнее имя, еще когда понятия не имел о том, кем именно работает мой папа, и кто этот его друг, который, кажется, не бывает у нас в гостях, но о котором и папа, и мама всегда говорят с нежностью и улыбкой.

Он был всегда; и, как все люди, чьи имена составляют титры отцовских картин, был моим богом. До сих пор, и так будет всегда, появление его имени на экране вызывает у меня мурашки, как вид новогодней елки.

Но среди других родных богов он казался мне самым могущественным. Он приходил в конце, когда фильм был почти закончен, и превращал его из последовательности наизусть знакомых кадров в чудо. Он являлся из горнего мира музыки, перед которым кино всегда останется робеющим вундеркиндом, и был не по-нашему изящным, как африканская скульптура из драгоценного дерева или как любимый верблюд султана, стройным, плавным, благородным, как звук виолончели, пахнущим несслыханными запахами дорогих трубочных табаков, не похожим ни на кого на свете и великолепно похожим на самого себя (что далеко не всякому удастся) — и оказывался веселым, заводным, простодушным, приветливым ребенком, как и все мои боги, не позволившие себе стать взрослыми. Тем правдоподобнее выглядела их солидность и умудренная сдержанность там, где следовало выглядеть взросло, что они играли и в нее с задором ребенка. Жизнь обломала об них зубы; она травила их неудачами, соблазняла славой, морочила эпохой, рвала на части болезнями — и осталась с носом. Я иду по переходу в метро и сквозь бурое бормотанье толпы слышу, как флейту Орфея в аду, мелодию Микаэла, исполняемую махонькой девочкой на дудке. Я кладу ей монетку и чувствую, что кто-то тут рядом улыбается мне.

А как он смеялся? И как, интересно, я это опишу? Ну, конечно, хохотал самозабвенно, как счастливый ребенок, и говорил, как ребенок, торопливо: слово набегало на слово — вероятно, от желания высказать мысль и чувство сразу, целиком, не постепенно; а поскольку все равно это невозможно, то он часто вставлял словечко «вообще». Как это называется? — «слово-паразит». Как, вообще, какой-нибудь малоинтеллигентный человек.

Притом он был одним из самых начитанных людей, каких я встречал. Нет: «начитанный» — фамильярное, хамоватое слово; одним из немногих читающих людей среди знакомых мне интеллигентных людей. Но не просто это; думаю, мало кто в целой истории вокальной музыки так слышал слово, как он. Всякий, кто прочтет стихотворение Цветаевой «Хочу у зеркала...», а следом послушает песню Таривердиева, — будет изумлен: где, в каких цезурах таилась эта мелодия, ведь почти никогда великие — то есть полноценные — стихи не могут стать равноценной песней, они не нуждаются в помощи (часто — даже в чтении вслух); а вот он услышал, что эти строки с очень непростым ритмом — песня; и не слова пристроил к мелодии, и не мелодию подогнал к словам, а дунул — и поэзия зазвучала. Трудно будет объяснить потомкам — если им будет до этого дело — что песни Таривердиева к «Иронии судьбы...» — поворотное событие в посмертной судьбе Цветаевой и Ахматовой. Кто сомневается, что миллионы советских людей впервые услышали тогда их поэзию, вообще их имена.

А первый шедевр в этом цикле песен на стихи русских поэтов он написал для моего отца. Для фильма «Пропавшая экспедиция», романс на стихотворение Лермонтова, которое сам Таривердиев и выбрал: «Я к вам пишу, случайно, право...». Популярность его не идет в сравнение с песнями из «Иронии судьбы...» (хотя романс иногда крутят по радио) — по причине, мне кажется, тонкой, но значительной. Лирический герой лермонтовских стихов не существовал после семнадцатого года, и сегодня неловко петь этот романс от первого лица. «С людьми встречаясь осторожно, забыл я пыл былых проказ, любовь, поэзию, но вас — забыть мне было невозможно...», «Безумно ждать любви заочной в наш век, где чувства лишь на срок...» Не в том дело, что какие уж там проказы и пыл у

советского человека: сам строй чувств невозможен. Об этом и вообще фильм «Пропавшая экспедиция», который проходил по разряду приключенческих, если не, страшно сказать, «историко-революционных». Это история о том, как в исторической катастрофе погибает — и погибает героически — все доброе, человеческое, благородное. Катастрофа не названа по имени, но любому зрителю, который задумается, почему случились с героями все их беды, что, собственно, стало причиной трагедии, какую можно, конечно, назвать и «приключением», гадать не придется. И в этом смысле романс, который поет под гитару белогвардейский офицер (который скоро погибнет, сохранив честь офицера) и подхватывает бывшая смолянка (которая скоро, очень скоро, поедет в советские лагеря, если не будет расстреляна раньше) — одна из главных лирических и смысловых вершин картины.

С моим отцом, если считать по названиям, Таривердиев сделал больше фильмов, чем с любым другим режиссером: «Судьба резидента», «Земля, до востребования», «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка», «Возвращение резидента», «Медный ангел», «Конец операции «Резидент», «Разорванный круг», — и очень эти фильмы любил. К некоторому моему удивлению; мне казалось, такой поэтичный и глубокий человек не должен любить приключений и детективов вовсе. Но он не просто любил: пропагандировал фильмы Дормана всюду, где заходила речь о кино. Он не мог бы предположить, как важны его слова для мальчика, который их слышит. Не только слова, но само желание говорить незнакомым и знакомым о работе друга. В остросюжетных фильмах и книгах мне всегда не хватало трогательности, приключений чувств — того измерения, где царил Таривердиев. И вот он, в чьей откровенности я не раз убеждался (бывало, на собственной шкуре), повторяет, что мой отец — замечательный режиссер, каких мало на целом свете, что его не ценят по-настоящему, потому что не умеют ценить «легкого жанра», но еще оценят, и что он так считает не просто потому, что любит отца.

Музыка Таривердиева к фильмам Дормана редко исполнялась по радио или в концертах, и я, конечно, ревновал его к успехам с другими режиссерами. Пока не понял причины. Удивительно, но к

остросюжетным картинам отца Таривердиев писал вовсе не легкую музыку. Главная тема из «Судьбы резидента» — это драматическая песня без слов для виолончели с оркестром, которой просто негде было звучать помимо фильма, как и песне «Барбара» на французский текст Превера. Увертюры к «Земле, до востребования» (фильму о трагической судьбе разведчика Льва Маневича), к «Пропавшей экспедиции», «Золотой речке» и двум последним «Резидентам» — симфонические сочинения, которыми сложно сопроводить прогноз погоды. А «саундтреков» в те годы не издавали. Для «Медного ангела», действие которого разворачивается в воображаемой испаноязычной стране, Таривердиев написал болеро (одновременно ироничное и таинственное, изысканное. Оркестранты, помню, аплодировали на записи смычками) и песню на стихи Неруды «Не уходи, любовь», которую явно не напоешь под треск поленьев (ее прекрасно исполняет трио «Меридиан»).

Однажды Таривердиев показал мне финальную сцену из нового французского фильма — как пример воплощения его собственных заветных и смелых идей. Тогда только что появилось видео, и, перематывая кассету к концу, он кратко пересказал сюжет и пояснил: «Это шикарный боевик с Бельмондо, хотя, вообще, полная ерунда, конечно, но ты сейчас увидишь, что они делают». Это был фильм «Профессионал», музыка из которого вскоре зазвучала над улицами, рынками, вокзалами нашей страны и звучала лет десять, так что вполне могла бы стать гимном эпохи первоначального накопления в России.

— Гениально! — смеялся Таривердиев, с аппетитом раскуривая трубку. — Эта музыка не имеет к этому сюжету НИ-КА-КО-ГО отношения. Никакого! Это совершенно потрясающая музыка, с абсолютной наглостью положенная на эту сцену, и в результате — ты рыдаешь, вообще.

Он точно был готов пролить слезы от веселого восторга. «То есть они (режиссер с композитором) идут в полный разрез с изображением, и посмотри, что происходит. Давай еще раз!» И мы смотрели еще раз, как непобедимый Жан-Поль с неотразимой улыбкой идет навстречу смерти и невозмутимо гибнет под обжигающие скрипичные аккорды, какие и вправду могли бы заставить рыдать

над любой сценой, включая штурм Зимнего из фильма «Октябрь». Я думал: Морриконе — неплохой композитор, не спорю, но сцену встречи Штирлица с женой ему не написать нипочем. Пожалуй, и прогулка Нади по новогоднему Ленинграду ему вряд ли бы далась; Нино Рота — сумел бы. Таривердиев, восхищаясь чужой работой, объяснял, конечно, собственную, — и все равно не мог бы ничего объяснить, потому что идеи о контрапункте изображения и музыки в кино приходили в голову еще таперам, — но вот как достичь именно контрапункта, а не простой рассогласованности, теория не объяснит. Во всяком случае, композитор, вероятно, должен проникнуть в высший смысл фильма: на один уровень выше, чем понимают сценарист и режиссер. Если он не ошибется и если есть этот смысл, происходит чудо. Мне кажется, оно удавалось Таривердиеву в музыке к фильмам моего отца, и я не сомневаюсь, что она еще будет жить отдельной от кино жизнью.

Когда монтаж фильма подходил к концу, предупреждали: послезавтра смотрит Микаэл, и обстановка в съемочной группе оживлялась. В некотором смысле музыка была первым итогом того, что получилось, решающей рецензией на фильм. А сам Таривердиев — первым настоящим зрителем. Обратный путь из кинозала в монтажную был всегда медленным. Я шел сзади и старался не упустить ничего из того, что говорил Таривердиев. Четверо шли передо мной: отец, художник Марк Горелик, оператор Вадим Корнильев, Микаэл. Его рецензия была тонкой, дельной, неизменно-доброжелательной и внимательной к работе каждого. Он хвалил подробно, а если критиковал — то предлагая идеи улучшения, часто замечательные: он чувствовал и любил правила игры. Потом садились в монтажной Галины Шатровой и, забывая про чай, красиво сервированный, как никогда красиво, причесанными монтажницами, гоняли на экранчике фрагменты, уточняя, где именно начнется музыка и когда закончится. Если у Таривердиева были предложения, как можно что-нибудь переставить, брался монтажный пресс и тут же пробовали его вариант. «Вариант», как он произносил. Все они знали друг друга давным-давно, все были на «ты», все, не скрывая этого, любили друг друга, и я думал, что они самые мировые ребята на свете и делают самое лучшее дело на земле. Я и сейчас так думаю.

Музыку к последней картине отца писали у Таривердиева дома. На синтезаторах. Ах, какой заветной мечтой были для него эти синтезаторы! Он страстно обожал технику, всякие игрушки, которые позволяют наилучшим образом воплотить замысел, максимально устранив сопротивление материала: фотоаппараты, камеры, магнитофоны и магнитофончики и вот, наконец, собственная музыкальная студия, ради которой он продал аппараты, камеры и синий «мерседес», купленный когда-то на деньги американской премии (кажется, иначе получить ее на руки было в СССР невозможно). Таривердиев был счастлив, как взрослые уже не бывают. Он играл дни напролет и, не сомневаюсь, ночью тоже. Помню, что, показывая нам с отцом разные тембры инструмента, он заиграл Баха, и я почувствовал смущение и дикую тоску. Тоску от того, может быть, что этот хорал трагически не вязался со всей нашей жизнью, что, написанный ради надежды, он в наших обстоятельствах всякой надежды наотрез лишал. Смущение от того, что ничего более личного не мог бы доверить Таривердиев, как сыграв Баха в маленькой своей комнате. Несколько тактов, и хорал закончился. Мужчины молчали; тем более я. Потом веселье продолжилось. «А вот клавиесин... Челеста. А вот флейты. Потрясающе! Слушайте, слушайте!.. Веня, — сказал Таривердиев отцу, — я ни-ко-гда больше не буду зависеть ни от кого. Ни от студии, ни от филармонии, ни от оркестра. Все. Ни одного унижения, ни одной просьбы, ни одной бессонной ночи из-за чужой халтуры, которую я не в силах победить. Мне больше никто не нужен. Я куплю еще эстээм (профессиональный магнитофон) и могу вообще отсюда не выходить».

В Большом театре после генерального прогона закрыли его балет «Девушка и смерть». Год или даже больше Таривердиев жил, нетрудно догадаться, ожиданием премьеры. Закрыли беспощадно: назвав «творческой неудачей». Думаю, есть люди, которые знают об этой истории лучше, чем я, и имеют больше права о ней рассказать. Что Таривердиев был потрясен — всякому понятно; он впал в ледяное бешенство, чтобы не впасть в отчаянье, — но настоящей, потому что непоправимой, драмой было другое. Никто из его санных близких друзей, состоявших в худсовете Большого, не ступил за его музыку. Музыка была трудная, совсем непривычно-

таривердиевская, и хореография французской балетмейстерши тоже могла распугать унылых привидений Большого театра. Закрыли и списали небольшие, судя по видеосъемке прогона, средства.

Вскоре появился эстэем и камера, чтобы снимать фильм с экрана и записывать музыку дома под изображение.

Отца на записи не было. Закончив съемки, смонтировав картину, он, как и предупреждали полгода назад врачи, вернулся в больницу. Заниматься музыкой поручили мне — не по знакомству, а как ассистенту монтажера, я уже несколько лет работал в монтажном цеху. Я помнил все хронометражи, места, где надо вступать, и прочее. И если мне чего-то хотелось вдобавок к своей должности, так это не быть знакомым с Таривердиевым. Многие месяцы я жил неотвратимой бедой, и Микаэл, как мы с мамой ни морочили ему голову, не мог не догадываться, что происходит с отцом, и вот сейчас мы оба должны были каким-то непредставимым образом забыть обо всем и заниматься самым радостным в кино делом. «Ну что?» — спросил он бодрым тоном, делая вид, что не сомневается в благополучном исходе. — «Гораздо лучше, шлет привет», — ответил я, делая вид, что тут и сомневаться не в чем. — «Ну, слава Богу», — сказал он, делая вид, что мне поверил. Кажется, мы съели мороженого, которое он научил меня посыпать растворимым кофе.

«Я думаю, вот такая тема на титры».левой рукой он играл на одном синтезаторе за струнную группу, правой — солировал на другом за чембало. От музыки, которую он заиграл, даже искренняя приподнятость разлетелась бы вдребезги. Это была мрачнейшая минорная тема с загробными педалями скрипок и виолончелей; я бы сказал — реквием, но от реквиемов как-то веселей на душе. Фильм «Разорванный круг» часто показывают по телевизору, и желающие могут проверить мое впечатление; разве что в картине музыку прикрыли шумами и разговорами. Какое она имела отношение к комедийному детективу? Правда, Таривердиев еще прежде уверял, что история получилась много серьезнее, чем авторы задумывали, и даже настойчиво предлагал убрать финал, в котором находят истинного преступника: считал, что фильм позволяет отказаться от жанровой машинерии. Хорошо, что отец не поддал

ся, но — после сильных колебаний: идея Таривердиева была остроумна и соблазнительна.

Я не смел сказать ему о своих сомнениях. Сообразив, что полностью повториться эта музыка может только в самом финале, а другие восемнадцать не то двадцать номеров просто не позволят композитору погрузиться в такой сверхконтрапунктический мрак, я сказал: «Замечательно, — и добавил: — Может, даже слишком замечательно для скромного детектива?» — «Ничего не понимаешь», — ответил он, но, посомневавшись, предложил «еще вариант»: самые трагические басы были убраны.

— Чтoб ты не торчал без дела, вообще, — сейчас получишь работу. Садись вон туда.

Он посадил меня за «драм-машину» — маленький черный пульт с двумя прямоугольными кнопками. Если коснуться их по очереди пальцем, из динамиков раздавались мощные удары литавр — один повыше, другой пониже тоном. Надо было ударять в определенном темпе и менять сильную и слабую долю: иногда Та-та, иногда та-Та; ревербератор размножал звуки, превращая их в затихающие удары сердца. Автор многократно проверил мою понятливость, потом музыкальность, потом давал мне команду кивком головы, а позже доверил самому решать, где пора вставить удары. Я слушал его игру, следил за экраном, бил в литавры и бросал взгляд на лицо Таривердиева. Оно выражало либо спокойное согласие, либо сомнение, а иногда преувеличенное, колоссальное одобрение, как если бы я взял верхнюю ноту в арии царицы Ночи. Тогда я умирал от смеха, но надо было молчать, чтобы не помешать ему, и в этом веселом заговоре день пролетал, как час, и я старался не думать о том, что он кончится. Вот тогда-то Таривердиев и сказал между делом: «Когда ты снимешь свой первый фильм, я тебе напишу. Бесплатно. Не забудь, вообще». — Кажется, тогда.

Музыка для «Разорванного круга» требовалась в основном жанровая, по драматургической задаче — почти таперская, под детективные разговоры героев. Таривердиев импровизировал, меняя тембры солирующих инструментов так, чтобы они прозрачно перекликались с характерами персонажей, но, в общем, композитору было негде развернуться. Однако он не только не жаловался: он

безжалостно подчинял музыку задаче. Это, конечно, высочайшее понимание ремесла. На киностудиях на пульте перезаписи до прихода компьютеров был микшер, который звукооператоры называли «ручка композитора». Многие композиторы любят участвовать в сведении фонограммы фильма и брать управление музыкальной дорожкой на себя. По большей части управление заключается в том, чтобы увеличивать громкость музыки, постепенно перекрывая шумы, а потом и реплики. Ибо всякий композитор знает, что музыка — лучшее, что есть в фильме. Поэтому звукооператоры сажали таких композиторов за особую, красную ручку на пульте. Которая на самом деле ничем не управляла. Если во время записи маэстро начинал теревить ее слишком сильно, звукооператор имел возможность сам решить — прав ли тот — и легонько прибавить музыки. Либо не прибавлять, но сказать композитору: «Отлично, еще чуть-чуть увеличьте, прекрасно, вот так держите». Таривердиев иногда сам садился за пульт перезаписи, но, на моей памяти, для того, чтобы «притушить» музыку. Иначе бы я этого просто не запомнил. У него не было сомнений, что музыка должна растворяться в фильме, служить целому, иначе она не достигает цели. А кроме того, полагаю, он знал, что его музыка не пройдет незамеченной, даже если прозвучит тихо. И когда в перерывах он иногда садился к роялю и тихонько, как напевают под нос, перебирал клавиши, я замечал, как прекращались разговоры в зале перезаписи, звукооператор переставал щелкать тумблерами, наступала тишина в аппаратных и в коридоре, в полутьме у дверей появлялись застенчивые техники в белых халатах, светливые помрежи прислонялись к косяку. Вскоре музыка умолкала и, как бы не замечая возникшей за спиной публики, Таривердиев возвращался за пульт. Но помню и ошеломительную долгую импровизацию, которая просто не могла не закончиться аплодисментами. Таривердиев повернулся и, улыбаясь, спросил: «Красиво, да?» Он сам удивлялся, сам восхищался тем, какая красивая музыка приходит ему в голову.

— Что это, Микаэл? — спросил кто-то, уверенный, что музыка не может быть просто так, она обязательно «что-то» и сочинена зачем-нибудь и не прямо сейчас.

— Не знаю. Красиво, правда! Надо бы не забыть.

...Ни Баха, ни Альбиниони, ни Шопена: я не хотел, чтобы на похоронах отца играла взятая напрокат музыка. И попросил, если уж необходимо, чтобы включили музыку из его картин. (Помню, как огорченный чиновник звукоцеха, добрая душа, объяснял по телефону работницам фонотеки: «Родные просят без Бетховена — покойный не любил классики»). Уместной музыки оказалось не так много, а вернее, прощание было долгим, люди всё шли и шли, и пленку запускали снова, потом опять, и странно: зазвучав первый раз, она разорвала сердце, но потом — успокаивала, потом утешала, и, возвращаясь в третий раз, уверяла, что «никогда» — ошибка пошлого сознания. Я видел, кто пришел, только когда неуклюжим шагом они выходили из-за шторы в глубине студийного вестибюля по четверо с черно-красными повязками на рукавах. Когда, пригнувшись под низковатым карнизом, вышел высокий Микаэл, музыка как раз смолкла. Но когда в тишине он остановился у дальнего угла закрытого гроба — зазвучала виолончель из «Судьбы резидента», и я почувствовал, что вот сейчас не выдержу и что не выдержит этой невиданной пытки он. Но он стоял неподвижно, спокойно, глядя на тающий на мраморном полу снег. И я стал тоже стоять неподвижно и спокойно.

Наутро после похорон мы с мамой уехали под Москву, а дней через пять к нам в номер постучали. Приехал Таривердиев со своей и нашей подругой. Мы гуляли по снегу, сидели в прокуренных холлах, разговаривали о чепухе, хотели накормить гостей обедом, но Микаэл отказался, и они уехали. Они уехали, и я почувствовал, что этот простой, почти веселый визит был одним из самых прекрасных поступков, какие совершали в моей жизни люди. Что человечность, дружба, преданность, порядочность и мужское благородство проявляются именно в таких простых поступках, стоящих много больше, чем публичный героизм, показная самоотверженность, не говоря уж чем клятвы, тосты, объятия и рыдания.

А все-таки, сделав свой первый фильм, я долго не решался звонить Таривердиеву. Как и прежде и потом, мне мешала его знаменитость. Не то чтобы я беспокоился, что кто-то что неверно подумает: я подозревал в понятном тщеславии себя. Но всякий раз, по

казывая моим друзьям-операторам смонтированные сцены, я подыгрывал на расстроенном пианино мелодии, которые лучше всего сюда подходили, и это оказывались мелодии Таривердиева из оперы «Граф Калиостро». Особенно прекрасная ария «Все тише звучат инструменты оркестра». Друзья явно предполагали, что тему сочинил я сам, и недоумевали, зачем нужно приглашать композитора. А без композитора было не обойтись никак: мы сняли сорокаминутный немой фильм, в котором музыка должна звучать от первого до последнего кадра. Я решился и позвонил. Сказал: просто посмотрите, и если вам покажется, что это любопытно, если у вас найдется время... Он ответил: «На той неделе». И пришел на показ со штативом и видеокамерой.

Еще через неделю он позвал меня к себе на первую смену записи. По разговору мне показалось, что за прошедшие дни Таривердиев не прочитал мою Экспликацию на восемнадцати страницах, и я расстроился. Я подумал: а вдруг он относится к этой работе не вполне серьезно? «Сядь на свое место, — показал он, — и послушай. Такая тема». Было бы хорошо написать, что зазвучала музыка и у меня, например, защипало в носу — но увы; но — о, ужас: у меня нигде не защипало. Я не понял, нравится ли мне эта музыка. Я остался глух по совершенно идиотской причине: от волнения. Я так хотел, чтобы мне понравилось, так напряженно вслушивался, что мелодия распалась на отдельные ноты, которые пролетели где-то в вышине, как стая журавлей над Штирлицем.

— Годится? — спросил Таривердиев.

— Я ... не могу понять.

— Еще раз.

Он сыграл снова, а потом, не дожидаясь моего ответа, велел: включай кассету. Я включил, на маленьком экране телевизора пошел мой фильм. Таривердиев заиграл. Я подумал: «Чей это фильм?»

— Ну? Теперь?

Я коснулся лбом его рук, лежавших на клавишах.

— Вот это правильно, — одобрил он. — Это лучше. Давай работать.

Я подумал: «Я работаю с Таривердиевым. Как бы ни развернулась жизнь — получу ли я дюжину «Оскаров» или буду безвестен,

меня как пить дать однажды попросят написать мемуары о нем. Я, стало быть, должен сейчас внимательно слушать, ничего не пропустить, все запомнить, а еще лучше — задать пару-тройку вопросов о жизни, музыке и боге. И я дал себе слово, что никогда, ни за что не буду о нем писать; сделаю все, чтобы забыть всякое сказанное им слово, едва оно произнесено, не задам ни единого вопроса, не запомню, как выглядели его руки, ни лакированных ботинок на ногах, ни крутящегося малинового кресла с высокой спинкой, ни бронзового ангелочка над пепельницей, ни лежащих повсюду стеклянных капсул с нитроглицерином, ни метели за окном. Никакие понятия, пусть самые общепринятые, не сделают меня шпионом в пользу фальшивого бессмертия, зависящего от числа других людей, которых ни я, ни Таривердиев не знаем. Если все сохраняется только в слове — то музыка не нужна.

Я так и поступил. Если сейчас пишу по просьбе Веры, то при всей откровенности не выдам главного, которое и невозможно высказать прямо; если я нарушил обещание, то потому, что с годами оказалось — это неважно: раз уж написанное слово — отнюдь не единственная форма бессмертия, то можно и написать, уступая обычаям.

— Еще раз пропустишь — получаешь по шее. (Я забыл в нужный момент переключить ему инструмент в синтезаторе). Давай-ка прервемся ненадолго.

Он взял нитроглицерин и сел в любимый угол дивана, сося пустую трубку.

— Сейчас пройдет.

— А может быть, хватит на сегодня?

— Чепуха. Уже отпускает.

Но отпускало всего часа на три, потом на два, потом еще меньше. Он вдруг замирал в кресле и как будто к чему-то прислушивался. Первый раз я так и подумал. Но через несколько мгновений он улыбнулся и сказал: «Все, прошло». — «Может, примете?» — «Приму, но не помогает». Вскоре он снова так же замер и снова через несколько секунд как ни в чем ни бывало улыбнулся, переключая штекеры. Я требовал прерваться, настаивал, но он был столь же категоричен и согласился разве что опять посидеть на диване.

— Если мы будем прерываться, то можем и не закончить, — сказал он.

— Значит, не закончим, — ответил я, делая вид, что не вполне понимаю его мысль. — Вы вернетесь из Лондона со здоровым сердцем, и продолжим.

— Сейчас задача до Лондона дожить, — сказал он с таким спокойствием, как будто речь шла о пироге в духовке.

Я понял, что играть в оптимизм оскорбительно.

— Больно?

— Ни капельки. Такое чувство, как будто проваливаешься в воздушную яму. Взлетаешь в кресле. Как в самолете. В точности. Это знаешь, что такое? Сердце останавливается. Я прямо слышу, как оно стучит, а потом вдруг — стоп, пропускает удар. Опять: раз-два — и пропускает. И все, стоит. Я взлетаю и считаю паузу: три-четыре, раз-два, оп — пошло. Просто не знаешь — провалишься или пойдет.

Он не изображал бесстрашия, он вправду был совершенно спокоен, а мне от этого делалось только страшней. Он сидел тихий и удивительно красивый, а я уже знал, когда проступает такая светлая красота. Однако предложить звонок в «Скорую» казалось не только опасной суетой, но и, главное, недостойной трусостью. И он победил. Я тоже забыл бояться. Смерть сидела на другом краю дивана, скрипела половицами в коридоре, что-то делала с трубами в ванной, но потом ушла.

Мой фильм, для которого Таривердиев сочинял музыку, был о смерти. Она действует на экране то в облике приветливого сидящего господина, то соблазнительной юной блондинки, то самого главного героя, каким он был в годы славы. Фильм «Этюд освещения» — фантазия о нескольких часах в жизни Жоржа Мельеса, первого киноволшебника, который разорился и был вынужден продать негативы своих фильмов целлулоидной фабрике на производство расчесок и зубных щеток. Он приходит в мансарду, где хранятся пленки, чтобы разложить их по ящикам и мешкам и везти на фабрику. И за эти часы превращает свое поражение в победу, и в конце концов зрители, надеюсь, не жалеют его, а торжествуют вместе с

ним. Обстоятельства предлагаемы и не важны: важно, как человек отвечает на вызов судьбы. В финале, когда на экране появляется фотография старика за прилавком с игрушками (подлинное фото Мельеса), и к надписи о том, что в конце жизни он держал лавку детских игрушек у вокзала Монпарнас, добавляется еще одна, короткая: «Садуль, «История кино», — Таривердиев написал по-детски простую и ласковую вариацию на гармошечке. Мы искали аккордеон, но нашелся какой-то более трогательный инструмент. И вот оркестр умолкает — и звучит эта милая-милая мелодия. Таривердиев несколько раз переписал длиннющий последний номер, запустил видео и запись, откинулся в кресле. Когда сцены кончились и гармошечка замурлыкала о том, что все на свете немного печально, но просто и хорошо, он посмотрел на меня удивленно и сказал: «А может, действительно?»

В толстенной книжке, которую вручали пациентам той английской больницы после операции на сердце, советы и рекомендации сопровождались многочисленными рисунками: на них глазастое сердечко с ручками и ножками носило чемоданы, гоняло на велосипеде, курило сигару и целовалось с другим сердечком. Видали мы рисуночки и посмешней — но не видали отрадней, и смеялись так, что я спросил: «А вам уже смеяться можно?» Таривердиев ответил новым, молодым голосом: «Мне теперь можно все».

И правда: он начал вторую жизнь с такой же энергичностью, с какой я начинал свою первую; да нет — большей. Для меня это означало, что мы, увы, будем реже видеться, для него — семь лет счастья. Все совпало — крушение ненавистного порядка, возвращение друзей из эмиграции, толпы режиссеров у его дверей, окончательная, безоговорочная слава и любовь. Думаю, это последнее — главное; ради этого стоило вернуться. И слава, и светская жизнь были бы скучны ему в одиночестве. И кроме того, в нарастающем чувствовании вполне еще энергичных авторов и актеров сквозь филмиам слышался тонкий могильный запах. Любимые герои Эйзенштейна, наконец по-настоящему занявшие банк, телеграф, телефон

и телевизор, давали понять, что песни Таривердиева, конечно, дороги нам — но как старые песни. Мне кажется — но я надеюсь остаться с этой мыслью в одиночестве, — что Таривердиев что-то подобное чувствовал, когда садился за клавиши синтезатора. Его имя, его умения были нужны новому кино, его сердце и ум — нет. А может быть, все дело в этих клавишах. Он теперь не писал нот, а, придумав тему и подобрав тембры, импровизировал под экран. Звучание поддельных скрипок и синтетических флейт не шло его музыке, как мало какой. Сами тембры завораживали. Помню, как он включал большие колонки на полную мощность и наслаждался звучанием и дрожанием кресла и стекол, — но мне эта музыка казалась ласками без любви. Позже я прочитал, что Бах категорически запрещал ученикам сочинять за клавишами, но подумал, что Таривердиев с Бахом разберутся без меня. Все-таки эта музыка была мне не по душе; импровизации кажутся мне плодотворнее в спорте. Хотя любители джаза не согласятся, да я и сам рад не согласиться с собой. Теперь, когда Таривердиев не напишет новой музыки, я счастлив слышать его голос в любом его такте.

На следующую работу пригласил меня он. Рассказал, что работает с молодой певицей, равной которой сегодня в России нет, и что вокруг десяти или двенадцати песен они с Иной Туманян, замечательным режиссером и добрым другом Микаэла, задумали сделать фильм. Мне поручается сочинить сценарий.

— Это ваши песни? — сказал я с восторгом.

— Нет. Скорее, это ваши песни, — ответил Таривердиев.

Певицу звали Маша Иткина. Кажется, он случайно услышал ее в маленьком концерте и предложил поработать вместе. Он звал ее петь не свою музыку. Таривердиев написал для Маши аранжировку классических песен на идиш. Старинных, малоизвестных еврейских песен, каких не пели сестры Берри. Не знаю, можно ли еще достать эту пластинку, вышедшую в конце 80-х крохотным тиражом. Никакого отклика в прессе она не получила — потому что в те годы никакой прессы уже не было и публичные слова потеряли всякую цену. Но я уверен: эта запись, появившись она в другое время или в другой стране, собрала бы высочайшие премии, какие только есть в мире музыки, была бы

названа шедевром критиками любых поколений, а певица Маша Иткина не уехала бы навсегда со своей глухой родины и в жизни Таривердиева добавилось бы немало счастливых минут.

Впрочем, он был вполне счастлив музыкой. Когда в зале звукозаписи Мосфильма Маша запела первую песню, Таривердиев и Рабинович — Юрий Ефимович Рабинович, давний друг Микаэла и великий звукооператор — дружно заплакали. И, в общем, так и не переставали до конца записи. Хотя Таривердиев вовсе не был сентиментальным — как можно понять и по его музыке. А потом все, кто слышал, были потрясены получившимся. Редко когда сильное слово так уместно: потрясены. Я не спрашивал, почему Таривердиев вдруг взялся за эту работу. Было ясно, что он относится к ней как к одной из главных в своей жизни.

Если коротко описать самый смысл репетиций Таривердиева с исполнительницей — многомесячных, кропотливых, беспощадных и терпеливых, — то он, мне кажется, в том, чтобы устранить все преграды с пути музыки. Убрать всякие интонации, кроме интонаций самой мелодии, уже воплотившей смысл слов, достичь совершенной естественности и ясности. Избавиться от себя, чтобы осталась только песня. Не подменять голосом работу души, которую невозможно симулировать. Все, что нарочно, что напоказ, — без колебаний отбрасывается. Об одной выдающейся русской певице, которая пошла в музыке путем успеха, а не искусства, Таривердиев с огорчением говорил, что она могла достичь в так называемой эстрадной песне значительно большего. «Чего же большего? — удивлялся я. — Как кто?» Он назвал тогда, кажется, Лайзу Минелли и несколько незнакомых мне иностранных имен. Я сказал: «Но ведь это все не у нас, — разве у нас возможно такое?» Он ответил: «Я надеюсь, что да».

Фильм по еврейским песням был запущен в производство, но продюсер вскоре исчез, и работа прекратилась.

Я вижу и отчетливо чувствую его рядом с собой. Сидящим на диване с трубкой или в малиновом кресле в наушниках, идущим

по коридору киностудии — не важно. Считать, что это в прошлом и этого «нет» — мне странно. Вот он передо мной, красивый, умный, таинственный человек — дорогой и чужой, и я чувствую перед ним прежнюю робость и не могу признать права рассуждать о нем, давать характеристики, подводить итоги, говорить за глаза.

Человек добрый, благородный, талантливый делает, вероятно, нас не зрителями, а соучастниками своего добра, благородства, таланта, и потом, в разлуке, мы тоскуем не только по нему, но и по тому, какими могли бы быть мы сами. Хорошо, что есть память и музыка, вообще.

В ПУТЬ

Слушай беззвучие... и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — тишиной. <...> Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит.

Михаил Булгаков «Мастер и Маргарита», 32 глава

Последний круг жизни Микаэла Таривердиева начался 31 мая 1990 года. В этот день в Лондонском королевском госпитале ему сделали операцию на сердце. Аортальный клапан, который был разрушен, заменили искусственным. Теперь Микаэл Леонович с присущим ему чувством юмора говорил: «У меня железное сердце. Гарантия — 40 лет». И с мальчишеской страстью ко всякого рода техническим новшествам добавлял: «Из обшивки «Шатла». И правда, клапан, которому суждено было работать в его сердце, сделан из того же сплава, что и обшивка космического корабля.

Вернувшись в Москву с «железным сердцем», он действительно как будто зажил с ощущением нового дыхания. Но дело было не только в успешной операции. Вокруг все стремительно менялось. Вспыхнули новые надежды, которые были так близки надеждам шестидесятых.

Надежда — принципиальное понятие, несущая конструкция в мироощущении Микаэла Таривердиева и тех, кто начал реализовывать и реализовал себя в конце пятидесятых — начале шестидесятых. Это эликсир их молодости, формула их жизни. И не случайно они, названные шестидесятниками, вновь вышли на авансцену,

вновь были востребованы в конце восьмидесятых — в начале девяностых. Но совсем в другой роли. Уже не в роли пророков нового искусства, а в роли политиков, общественных деятелей, просто «имен».

Но как бы ни были они вовлечены в процессы переустройства жизни, так и названные «перестройка», какую бы роль ни играли, они были движимы надеждой. Надежды их были все те же — свобода, справедливость, разумный и мир. Иллюзии же оказались новыми.

Именно надежды были внутренним мотивом Микаэла Таривердиева. И когда он писал книгу под названием «Предательство интеллигенции» — живой, сиюминутный отклик на политические, общественные события. И когда принял участие в создании Центра искусств при Фонде культуры, который поддерживал молодых музыкантов, и когда стал художественным руководителем программы «Новые имена», и когда с головой ушел в работу Союза кинематографистов, помогал решать проблемы «Кинотавра» и участвовал в создании другого кинофестиваля — «Окно в Европу». Вспыхнула надежда на преодоление своего одиночества. Это была компенсация за ту невостребованность музыки, которую он все острее ощущал в последние годы. Теперь ему казалось возможным пробиться через стену непонимания с теми же самыми вопросами, которые звучали в его музыке, но не были услышаны. Это была надежда на диалог, на обратную связь, на понимание.

С другой стороны, ему действительно всегда были близки и дороги понятия команды, товарищества. Работа в кинематографе этого больше дать не могла. Кинематограф разрушался, вместе с другими культурными процессами отодвигался на периферию общественной жизни.

Работы тем не менее у него было много, несмотря на сжимающееся пространство кино, которому Микаэл Таривердиев отдал сорок лет своей жизни, что так увлекало его. Самыми любимыми и дорогими работами этих лет становятся фильмы Сергея Урсуляка. Его появление в жизни Микаэла Таривердиева внушало надежды на то, что не все потеряно, что есть все-таки пространство, в котором его музыка действительно нужна. В лице Сергея Урсуляка он

находит близкого ему человека, режиссера своей интонации, своей эстетики и творит свой, а не чужой кинематограф. Как будто по прошествии стольких лет он получает подарок, такой же, каким когда-то был Михаил Калик.

Тогда же, в те годы, он создает концепцию Музея звука для культурного центра Индиры Ганди в Дели. Делает ее по просьбе многолетней подруги Миры Капилы Ватсяян, с которой мы тоже не один год общались. Ее увлекла идея Микаэла Таривердиева. Но, увы, она так и осталась нереализованной. Может быть, потому, что была слишком романтичной. А может быть, потому, что это идея из будущего. Сама же концепция очень точно формулирует отношение Микаэла Таривердиева к звуку, его эстетические принципы. И в какой-то степени дает схему его собственного творчества. Вот как он себе представил Музей звука:

В Библии сказано: вначале было слово. Древнеиндийская философия утверждает: вначале был звук. Современная балерина Майя Плисецкая однажды в беседе со мной сказала, что она считает: вначале был жест.

Мне кажется, что вначале была тишина.

Экспозиция Музея звука должна состоять из ряда помещений, имеющих возможность для публики последовательного перехода пола (горизонтального эскалатора), перемещающего посетителей в первых трех залах.

Первый зал

Тишина. Абсолютная тишина. Свет медленно гаснет, остается только слабое свечение потолка. Помещение должно быть полностью изолировано от какого бы то ни было проникновения любого источника звука, подобно камерам, в которых тренируют будущих космонавтов. Помещение должно быть вытянуто и построено в форме коридора. Нахождение в этой тишине для группы посетителей должно быть достаточно длительным для того, чтобы они могли отключиться от звуков внешнего мира, и в каждом мог бы проявиться тот внутренний звуковой мир, который существует в каждом из нас.

Вероятно, это должно продолжаться не менее четырех-пяти минут. Впрочем, здесь нужна консультация психолога.

И только тогда из специальных высококачественных динамиков могут появиться некие космические шорохи. Это могут быть либо синтезированные шорохи, напоминающие космический фон, который улавливается современными радиотелескопами, а может быть, и это, наверное, было бы точнее, – запись подлинного космического фона. Не исключается также и возможность попытки смешения подлинного космического радиодфона с синтезированным.

В конце данного этапа может возникнуть некий конкретный звук, по уровню превышающий шорох, о котором мы только что говорили. И в это же время в конце галереи должен появиться точечный источник света. Этот узкий луч света должен быть обязательно белым, ибо только белый свет включает в себя все основные цвета спектра. Весь первый этап должен продолжаться восемь – десять минут. Движущийся пол (эскалатор) медленно перемещает посетителей в следующий зал.

Второй зал

Второй зал должен экспонировать звуки и шумы нашей планеты. Это должна быть композиция, которую можно было бы назвать «шумовой», хотя, на мой взгляд, ее правильно было бы назвать музыкальной. Элементами композиции должны быть записи подлинных шумов океана, ветра, дождя, сыплющихся камней, горных рек, водопадов. Ближе к концу этой звуковой симфонии, длящейся восемь – десять минут, должен впервые появиться ритм. Естественный ритм. Ритм природы.

Это мерные удары волн, равномерные порывы ветра, другие ритмы. Финалом этой симфонии шумов земли должен стать постепенно появляющийся, а затем покрывающий все ритм биения сердца, записи подлинного звучания сердца, ритм которого звучит все более и более явственно на фоне шумов и ритмов природы и постепенно сливается с записью ритмов сердец самых разных существ земли – от человеческого до сердца тигра, слона, птицы.

Соединением звучания этих с разной скоростью бьющихся сердец на фоне продолжающихся ритмов природы заканчивается звуковая экспозиция второго зала. Движущийся пол (эскалатор) перемещает посетителей в третий зал.

Третий зал

В этом зале по-прежнему еще нет ни одного изображения, все еще нет ни одной экспозиции какого-либо музыкального инструмента. Как и в предыдущих залах – только звук и цвето-световая гамма, решенная художниками.

Звуковая партитура третьего зала начинается опять с шумов живой природы. Но постепенно этим шумам и звукам начинают отвечать звуки музыкальных инструментов, созданных человеком.

Шум северного океана, рев морских котиков – и отвечающий им северный рожок эскимосов.

Стуки клюва птицы по дереву – и отвечающие им звуки ударных инструментов Африки.

Шелест деревьев в джунглях, шум тропического ливня, трубный призыв слона – и отвечающие им индийские раковины.

Шум реки, щебет птиц – и отвечающие им первые флейты Египта.

Подобные примеры можно продолжить.

Эта звуковая композиция составляет также восемь – десять минут.

Особенность композиции заключается в том, что она должна быть выстроена по законам строения обертонового ряда.

Обертоновый ряд – универсальное физическое свойство любого звука, будь то крик гиены, паровозный гудок, английский рожок или индийский ситар. Звуковая композиция должна быть выстроена от низких обертонов к высоким – всего шестнадцать (по количеству, воспринимаемому человеческим ухом). Подобное построение приводит человека в соответствие с законами Вселенной, ведь даже планеты располагаются в том же соответствии, что и обертоны звука.

Законы обертонового ряда имеют свои отражения в психике, возможностях восприятия человека, независимо от его национальной принадлежности, расы, места и времени рождения.

Чрезвычайно интересно также помнить и то, что законы обертонового ряда распространяются в совершенно одинаковой мере и на музыку европейскую, основанную на темперированных полутонах, так и на музыку восточную, включая индийскую, основанную на четверть-или даже шестнадцатитоновых звучаниях. Эти законы в равной сте-

пени распространяются на звучание фортепианных сонат Бетховена и на великую традицию индийской раги. Они распространяются как на звучание скрипки, так и на звучание русской балалайки. Иными словами, они всеобщи, с той лишь разницей, что европейская традиция в качестве основы берет нижнюю часть обертонового ряда, а восточная традиция, как правило, ее верхние обертоны.

Движущийся пол заканчивается в конце третьего зала. В следующий зал посетители переходят самостоятельно. Все залы (первый, второй, третий) отделены друг от друга не дверьми, а бесшумно раздвигающейся стеной. Таков же переход и в четвертый зал.

Четвертый зал

В любом случае это помещение должно быть гораздо больше, чем все предыдущие. Для того чтобы в нем могла разместиться коллекция со всевозможными музыкальными инструментами, существующими в мире или, во всяком случае, музыкальными инструментами, зафиксированными в истории музыкальной культуры. От первых, примитивных, до последних, электронных. Это не должна быть коллекция молчащих инструментов, экспонированных в том или ином интерьере. Это должна быть коллекция не просто звучащих инструментов, а коллекция музыкальных сочинений, по возможности, самых известных в истории музыкальной культуры, сочиненных для данного инструмента. В этом случае коллекция делится на две неравные части.

В первой, малой части, должны быть экспонированы инструменты, исполнительская традиция на которых, а также музыка, написанная для них, до нас не дошла. Сами же они представляют собой драгоценные свидетельства культуры прошлого. Но и эти инструменты, по возможности, не должны быть молчащими. Посетитель должен иметь возможность услышать звук инструмента в звучании магнитофона или лазерного проигрывателя.

Вторая группа экспонируемых инструментов, исполнительская традиция на которых дошла до наших дней, должна быть представлена не записями отдельных звучаний и тембров, но целостными сочинениями. Иными словами, посетитель должен иметь возможность индивидуально прослушать сочинение Вивальди для скрипки, Скарлат-

ти – для клавесина, Глюка – для флейты, импровизацию Рави Шанкара на ситаре и т. д.

Технически это можно было бы решить следующим образом: музыкальные инструменты должны быть экспонированы в изолированных с трех сторон боксах и снабжены специальными устройствами, то есть магнитофонами с бесконечной лентой или лазерными проигрывателями с запрограммированным возвращением с любой точки на начало. Иными словами, звучание или более того, сочинение для каждого инструмента, может быть индивидуально для любого посетителя, исполнено простым нажатием кнопки. Трехстенный бокс, звуковая изоляция и зафиксированный уровень звука необходимы, чтобы звучание музыки внутри бокса не смешивалось со звучанием из других боксов, и они не мешали бы другим посетителям экспозиции, находящимся в соседних боксах. Впрочем, если это окажется технически невозможным, эти боксы могут быть оборудованы высококачественными наушниками. Суть экспозиции этого зала должна подчеркнуть общность, разнообразие, а также преемственность восприятия человеком мира звука, его прямую связь с духовным миром человечества, соотношение человека с Космосом.

Пятый зал

Пятый зал представляет собой собственно концертный зал культурного центра. Этот зал должен иметь двоякую функцию. Первая – собственно концертный зал, с эстрадой, органом – для проведения самых различных концертов – от национальных индийских до европейских, симфонических, камерных, органных. Этот зал должен иметь свой отдельный выход и вход, которые могут использоваться независимо от экспозиции Музея звука.

Вторая функция. Это завершающий этап экспозиции Музея звука, пятый, последний зал экспозиции, в котором и происходит собственно концерт, завершающий посещение Музея звука. В этом случае в зале должен состояться концерт (длительностью 30–40 минут), по окончании которого в зале постепенно начинает гаснуть свет, наступает полная тишина, на потолке зала появляется проекция звездного неба и через определенное время (полторы-две минуты) в высококачественных динамиках мы снова начинаем слышать космический шорох Вселенной.

Итак, в начале экспозиции в первом зале мы выходим из Космоса, а в конце ее, в последнем, пятом зале, возвращаемся в него обратно.

Концертный зал, кроме акустических параметров, должен иметь визуально особое строение и иметь специальную аппаратуру для проецирования на потолок звездного неба. То есть в чем-то, условно говоря, походить на Планетарий. Звездное небо должно проецироваться после концерта в те самые полторы-две минуты, когда мы вновь, как в первом зале, слышим шорохи Вселенной.

А потом опять ТИШИНА.

М. Таривердиев

Это те самые космические шумы, шорохи Вселенной, с которыми воссоединяются души «Чернобыля», та самая тишина, в которой они растворяются в момент окончания симфонии.

Что может быть после этой оглушающей тишины? Какие звуки может услышать и поймать композитор после такого финала, страшного своей бесстрастной пустотой? А именно такое ощущение возникает после прослушивания, исполнения «Чернобыля». Какое слово может быть изречено? Какие звуки возникнут из бесконечности этого безмолвия?

После космоса и соборных проблем, возвышенных органичных звучаний Микаэл Таривердиев погружается в современную жизнь, которая находит свое ироничное воплощение в «Женитьбе Фигаренко». Он вновь опускается на землю. Но вопрос «Quo vadis?» не оставляет его, прорастает, находит свое продолжение в цикле инструментальных произведений, написанных в последние годы.

История создания каждого из них связана со знакомством и общением с разными музыкантами.

В 1990 году, в конце зимы, еще до нашей поездки в Лондон, на операцию, еще до болезни, которая ей предшествовала, ко мне в редакцию «Советской культуры» пришла женщина. Мы проговорили несколько часов. Меня поразила ее рассказ о дочери и ее история. Но еще больше поразили записи, которые она мне подарила. Я услышала в них характер, судьбу. Позже эти записи мы слушали

бесконечно. «Времена года» Вивальди, партиты Баха, концерты Прокофьева, Сибелиуса, Шостаковича, сонаты Брамса, они были одними из самых любимых. В результате этого знакомства я написала статью «Соло на вершине», посвященную удивительной судьбе удивительной скрипачки Виктории Мулловой.

Ее манера, стиль, облик произвели на Микаэла Леоновича глубокое впечатление. Он как будто услышал звучание той идеальной скрипки, которую прежде слышал в себе. Что-то сошлось в нем — в его внутренней готовности к новой музыке. Казалось бы, случайное впечатление «запустило» в нем процесс ее «вынашивания».

Осенью, уже после операции, мы оказались в Сухуми. Там и появился на свет Второй концерт для скрипки и камерного оркестра.

Партитура была записана им в марте 1991 года. Но то, самое первое, видение музыки, было уловлено и зафиксировано на магнитофон как черновая запись в сентябре 1990 года.

В декабре 1991 года Виктория Муллова вместе с Молодежным оркестром Европы и Клаудио Аббадо приехала в Москву. Впервые после девятилетнего отсутствия, впервые после своего бегства из страны. Мы были на концерте, а потом Вика вместе с родителями побывала у нас в гостях. Ей была подарена партитура концерта. Но концерт так пока и не был исполнен.

В январе 1993 года Микаэл Леонович был приглашен на программу Юрия Башмета «Вокзал мечты». Разговор шел о романтизме, о современной музыке, о проблемах культуры. Башмет спросил Микаэла Леоновича: «Почему бы Вам не написать для меня концерт?» Микаэл Леонович ответил: «И в самом деле, почему бы и нет? Напишу».

Это было в пятницу вечером. В субботу у него была запись музыки к очередному фильму, весь день и полночи он работал со звукоорежиссером в студии. Такое же расписание было и на воскресенье. Около пяти вечера к нам засехал наш близкий друг, Рудольф Мовсесян, и Микаэл Леонович прервал работу. Мы пообедали. Весело болтали о чем-то. В самом конце, когда уже был выпит послеобеденный кофе, Микаэл Леонович вдруг как-то странно взглянул, даже не на нас, а куда-то в пространство, повел плечами, встал и вышел в студию. За ним безмолвно, словно тень, вышел звуко-

жиссер. Через полчаса они вернулись. И Микаэл Леонович спросил: «Хотите послушать альтовый концерт в романтическом стиле?» — «Какой концерт? Когда написал?» — спросил Рудик.

«Да только что», — ответил Микаэл Леонович, повергнув его в полное недоумение.

Мы вошли в студию. Он включил многоканальный магнитофон, на который только что на семплерных инструментах был записан Концерт для альты и струнных в романтическом стиле.

Летом мы оказались в Ялте, в Доме творчества «Актер». Мы провели там больше месяца и были счастливы. Замечательная погода, море, серфер, прекрасная компания, новые интересные люди, с которыми мы подружились и общались, уже вернувшись в Москву. Там Микаэл Леонович работает над партитурой альтового концерта. Иногда включает магнитофон, прослушивает ту, первоначальную запись.

«Как хорошо, что я захватил ее с собой, — говорит он. — А то непременно ушел бы в сторону». Вот так появился этот концерт.

Там же, в Ялте, отдыхал Александр Иванов, скрипач из Московского трио. После каких-то очередных вечерних посиделок он задал тот же вопрос: «Почему бы Вам не написать трио?»

В декабре 1993 года трио явилось также, как и концерт для альты. Было услышано и записано в студии на семплерах. Потом появилась партитура, записанная в январе — феврале 1994 года. Александр Иванов заехал послушать новое произведение. Микаэл Леонович усадил его в свое красное крутящееся кресло, на котором сам работал в студии, включил магнитофон.

Когда музыка закончилась, когда последние звуки трио растворились в пространстве, наступила глубокая пауза. «Это потрясающе! Это музыка XXI века», — сказал Александр Иванов. Взял ноты. И больше никогда не звонил.

Много раз Микаэл Леонович задавался вопросом: «Почему они не играют?» Каждый раз я ломала голову, чтобы ответить на этот вопрос. Ведь пока музыка не прозвучит, она остается как будто не рожденной. Она рождена лишь наполовину. И, как пепел Клауса из «Тилиа Уленшпигеля», стучится в сердце. Если, конечно, музыка написана сердцем.

Она и сейчас не дает покоя, она стучится из всех шкафов, в которых лежат партитуры.

В каждом случае есть свои логические объяснения. Виктория Муллова, существуя на потоке звезд первой величины, будучи «расписанной» на несколько лет вперед, не имеет возможности запланировать премьеру пусть даже дорогого для нее сочинения. Юрий Башмет дружит с другими композиторами, хотя уже много раз и даже публично клялся в том, что его человеческий долг не позволит ему не исполнить концерт, написанный для него. Московское трио, даже горя желанием, не сможет исполнить спровоцированное им сочинение в силу сверхсложности текста партии фортепиано. А другим исполнителям оно не предлагалось.

Собственно, в этом и была проблема. Он не мог предлагать себя. Он не мог администрировать жизнь своей музыки. Он родился, чтобы ее писать.

Он очень страдал не от этой своей неспособности. Страдал, потому что точно знал всему цену. Знал, что он должен быть услышан и понят. И точно знал, что время его музыки придет. Придет время другого ее понимания. Он знал, что это случится не сразу, но все произойдет само собой, без его вмешательства. «Никогда ничего не просите», — он часто цитировал Михаила Булгакова, толстый коричневый том, тот самый, изданный в 1973 году, был зачитан до дыр. Булгакова он не просто любил. Он чувствовал то, что стояло за строками булгаковских романов, рассказов, будто сам это видел и сам это пережил. В судьбе же Булгакова он ощущал отражение своей собственной судьбы.

Какая эта музыка, последняя музыка Микаэла Таривердиева? Она звучала и записывалась чаще всего по ночам. Поэтому мы и называли это «ночными забавами». Это была музыка к кинофильмам. Сейчас она вышла на двух дисках «Ночные забавы» и «Воспоминание о Венеции». Это тихая музыка, нежные звучания, точно прописанные в звуках импровизации, которые он слышал еще до того, как прикоснуться к клавишам.

Светлая, грустная, она звучит как воспоминание о чем-то, что было, а может быть, не было и еще будет.

Вот что он рассказывал об одном из фильмов, к которым он тогда написал музыку:

Я никогда не был в Венеции. Впрочем, я в ней был. А история такая. Мне предложили написать музыку к фильму. Назывался он тогда «Обещание любви». Материал мне не очень понравился. Ясно было: это не шедевр, хотя в нем снимались замечательные артисты. Героиня фильма попадала в Венецию. Венеция была прекрасной! А я всегда хотел побывать в Венеции. И я дал согласие написать музыку.

Вот так я туда попал. Ведь в пространстве можно перемещаться разными способами. Я плавал в гондоле, я сидел в маленьких уютных кафе. Я наблюдал за масками на карнавале. Я видел наглых белых голубей на площади у собора Святого Марка, слушал бой часов и игру органиста в храме. И я видел восход солнца.

Я никогда не был в Венеции, но я там был. Фильм стал называться по-другому. Но для меня эта музыка так и осталась воспоминанием о Венеции.

В последние годы ему часто снился один и тот же сон. Как будто он плывет в море. Море уносит его далеко. И берег не виден. Это был грустный сон. Море было веселым днем. Ночью, когда оно снилось, оно становилось грустным. Потому что это было другое море.

В его музыке, время которой еще не наступило, он одинок. Впрочем, он всегда одинок, человек, самоопределившийся внутри самого себя. Потому что он один на один с миром. Там, за чертой, за dead line «Чернобыля», за этим memento mori душа еще более одинока, чем во всем этом хаосе нынешней, да и всякой видимой жизни. Душа острее чувствует и переживает печаль одиночества. Ту самую печаль, которая, однажды зазвучав, стала внутренней интонацией, его внутренним голосом и способом восприятия мира.

Об этом — о пути души за чертой — последние произведения Микаэла Таривердиева. «И увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откровение Иоанна Богослова. 21.1)

Второй концерт для скрипки и Концерт для альты в романтическом стиле складываются друг с другом как главы одной повести, как некое зеркальное отражение одного в другом. Но только не с той степенью точности отражения, как это бывает в зеркалах. А как в соотношении зеркала и зазеркалья.

Пытаясь разгадать загадку музыки, которую никто еще не слышал, я двигалась почти в потемках, имея на руках лишь партитуры и то приблизительное звучание, которое оставил Микаэл Леонович в виде своих черновых записей на магнитной пленке. И все же я продвигалась к смыслу. Часто перечитывая «Мастер и Маргариту» Булгакова, зная роман вдоль и поперек, я поражалась иногда разности звучания текста, в зависимости от собственного моего состояния, той точки, в которой сама нахожусь. Вдруг приоткрывались какие-то новые смыслы, какие-то новые аллитерации. Однажды роман открылся на 32 главе. Ее начало пронзило меня своим соответствием смыслу альтового концерта. Да, это те самые слова, та самая поэзия, тот самый смысл, который возникает в музыке и в жизни Микаэла Таривердиева за чертой линии, проведенной «Чернобылем».

«Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна успокоит его».

Второй скрипичный концерт начинается с тихого, «смазанного» аккорда, кластера струнных, которые на еле слышных глиссандо «туманно» обозначают пространство, окружающее душу. Безмолвие и пустота космоса оживает. «Как бы настраивая струну» – авторская ремарка, обозначающая манеру и настроение, смысл и внутреннюю интонацию вступления скрипки-соло. Весь концерт, время звучания которого около двадцати шести минут, развивается как тихое стихотворение, как поэма без слов. Но это те же сменя настроений, что и в «Ожидании». Только нет той бури эмоций, хотя контрастность состояний очевидна. Это самоопределение

душой пространства, в которое она попала. Это присутствие воспоминаний реального мира, которые появляются в виде отзвуков, отраженного марша, призрачного, мистического. Это настраивание «инструмента» на нечто новое, что за пределами того, что мы ощущаем, как реальность. Но это уже иная реальность. Это из области «воспоминаний о настоящем». Это первое соприкосновение с той далекой родиной, звездной страной, ностальгия по которой всегда окрашивала всю прежнюю музыку.

«Белое и черное. Воспоминания о настоящем» — так назвал Микаэл Таривердиев свои несколько передач, сделанных с Дианой Хомтовой и Леонидом Сандлером для первого канала телевидения. Передачи о Прокофьеве, Чайковском, Моцарте и Рахманинове выходили на первом канале весной 1994 года. Потом цикл закрыли. По иронии судьбы передачи были сделаны о тех композиторах, которые были самыми близкими, самыми любимыми. Вот несколько цитат, буквально воссоздающих этот разговор с виртуальным слушателем — ведь все передачи делались в студии, записывались заранее. Тем выразительнее, как мне кажется, их диалогичность, дружеские доверительность и открытость, соотношенность с собственной судьбой и своими творческими принципами.

Я убежден, что когда мы говорим, что мы знаем того или иного человека (имею в виду людей культуры), то все это неправда. Ты его знаешь, когда ты знаешь его музыку, знаешь творчество. Остальные его жизненные подробности становятся неглавными. А вот то, что человек делает, — вот это главное. Я считаю, что я знаком с Пушкиным. Имел честь. Потому что я вырос на нем. Я знаком с Толстым, лично знаком. Потому что я знаю его литературу.

Есть вещи вечные, и есть вещи преходящие. Есть мода, которая существует, и это нормально, это естественно, — мода на одежду, на стиль жизни, мода на проявление в искусстве. И есть вещи, которые вне времени. Они остаются всегда. Я думаю, что наши потомки когда-нибудь будут смеяться, глядя на костюмы наших космонавтов. Наверное, будет другая мода на космические костюмы. А вот мода на

достоинство, мода на духовность, если это можно назвать модой в шутку, это не проходит. Пока человек остается человеком.

Моцарт. Представитель XVIII века, эпохи рококо. Красивые завитушки, очаровательные мелизмы, украшения, галантный век. Все диктовало свой стиль, стиль поведения, стиль поклонов, стиль одежды, стиль в музыке, культуры того времени. Только ли? Если бы было только это, то Моцарт остался бы в своем времени, он бы выразил свое время, как выразил свое время Филипп-Эммануил Бах, как выразил свое время Сальери и многие другие, вполне знаменитые композиторы. Но Моцарт потому и остался Моцартом, что помимо того, что он выразил свое время, он выразил то, что вечно в человеке.

А композиторы в его времени были и познаменитей. Сальери, например. Это был знаменитый композитор. Во всех оперных театрах Европы ставились его оперы. По иерархии он стоял выше Моцарта. Он был первым капельмейстером двора его величества, а Моцарт – третьим. Если человек неискушенный послушает музыку Сальери и Моцарта, то, может быть, он поначалу и ошибется. Но потом возникает то самое отличие, та разница между Сальери и Моцартом, сальеризмом и моцартианством. Для меня Сальери вовсе не есть вредный и злобный старикашка. Это человек, который выражал свое время, знаменитый модный композитор, но он не мог быть Моцартом. Он просто не был одарен свыше. Вот говорят, что Сальери завидовал Моцарту. Легенда об отравлении – она в общем-то недоказуема. Но если вещи воспринимать с эмоциональной точки зрения, то скорее Моцарт хотел занять место Сальери, а не Сальери – место Моцарта. Но жизнь, время, народ, люди ставят все на свои места. Есть вещи, которые сами собой становятся на свои места. Это непотопляемая культура, ее невозможно утопить. Если даже запретить слушать Моцарта, его будут слушать. Моцарта обидеть нельзя, потому что Моцарт, Моцарты все равно победят.

При слове «Чайковский» у меня всегда возникает такое внутри слово, может быть, странное слово, – общение. Как композитор общается с теми, кто находится по другую сторону его таланта? Как человек, равный Чайковскому, пытается донести свою боль, донести

свое понимание мира? Как вообще это общение может происходить? Вот если слушатель говорит: «Да, да, я узнаю это, это было со мной тоже, я чувствую эту боль, это отчаяние, я чувствую это огорчение, да, я помню этот марш, который вот так, я не умею его написать и не умею его выразить, но я его чувствую. Он говорит композитору: «Да, я понимаю Вас». Это то, что наиболее, для меня лично, близко к Чайковскому. Вот когда композитор спрашивает Вас: «Вы чувствовали это? Переживали это состояние? Случалось ли с Вами такое?»

Жизнь Чайковского была, я имею в виду музыку, как симфоническая поэма. Она была программна, по-моему. Он шел и шел от надежд к слову этих надежд, новых надежд, сломанных надежд. Он хотел жизнью своей вписаться в существующий мир. Вот тут совершенно необъяснимая вещь. Когда современникам был непонятен Веберн, это можно понять. Но когда современникам, профессионалам не нравилось то, что делал Чайковский, когда это достаточно прохладно принималось публикой, это поразительно. Потому что его музыка абсолютно доступна. Она была абсолютно в своем времени. Но тем не менее Концерт номер один был не принят и осмеян Рубинштейном, он не хотел его играть. Тогда Чайковский посвятил его Гансу фон Бюлову. Ауэр сказал, что его скрипичный концерт неисполним и не стал его играть. Это удивительно, правда? Современники Чайковского, об этом не очень принято говорить, вся петербургская школа не принимала его. Я уж не говорю, что у него был свой Сальери, господин Кюи. Будучи профессором искусства фортификации, будучи любителем, настоящим любителем, не более того, он полагал, что он вправе учить Чайковского. И его статьи полны иронии в его адрес. Это непостижимо.

Казалось бы, музыка Чайковского настолько внутри своего времени, настолько не конкурировала, скажем, с музыкой Римского-Корсакова, Мусоргского, которая была совершенно иной...

Я думаю, что если в XXI веке человечество найдет в себе силы с одной стороны остановить насилие, не только буквальное, но и насилие в своих душах, если человек XXI века найдет в себе силы заняться экологией планеты и, как следствие, – экологией своей души, тогда Чайковский будет нужен. Если же это безумие будет продолжаться, то тогда такие понятия, как таинство любви, нежность, добро, мягкость, деликатность, будут не нужны. Как только это будет не

нужно, не нужен будет и Чайковский. Чайковский жить в агрессивной среде не может.

Не случайно Второй концерт для скрипки написан для струнного оркестра (так и помечено в партитуре). К струнной группе добавлены четыре голоса, любимых тембра композитора — флейта, гобой, фагот, треугольник. Партитура детализирована, как может быть детализирована тончайшая графическая техника. Шелест струнных, острые ритмические фигуры, расслоение партий на *divisi*, линейность звуковой материи — все это подчеркивает то, что произведение построено на нюансах, на призрачности, нематериальности, бесплотности звука. Форма движется как постепенное разворачивание, которое в конце «сворачивается», как свиток. (Подобная форма и логика развития материала использована во всех трех произведениях). В первом разделе сочинения композитор отказывается от метра. Детализировано выписанные длительности движутся свободно, как будто бы даже неорганизованно по горизонтали, лишь каким-то внутренним движением образуя вертикаль. В начале сочинения, в первой его четверти, тактовые черты лишь подчеркивают начало нового смыслового этапа. Это своего рода «абзацы». Постепенно материал организуется в метрическую горизонталь, но с постоянной, такой типичной для Таривердиева сменой метра, который и здесь условен. То есть то, что символизирует и воплощает время, преодолено. Как будто эта звуковая субстанция существует вне метра-времени.

Гармонии острые и терпкие. Вертикаль образуется из линий, «пластов», построенных на септимах, секундах и ногах, произрастающих, расщепляющих унисоны. Унисонные звучания тоже лишены привычной устойчивости, определенности и ясности за счет частых повторений одной и той же ноты. Повторения одного и того же звука словно подвергают его сомнению. Все это смягчается звучанием струнных, «человеческих» голосов флейты, гобоя и фагота, их приглушенными нюансами. Доминирующее указание автора — пиано. Лишь отдельные всплески форте. И почти внезапный уход на коду с пометкой «четыре пиано». Фактура полна возгласов, всплесков. Но это уже не декламация «Кассандры» или «Чер-

нобья». Это внутренние вибрации души, это реверберации пространства, это душа один на один на пороге трепещущей и живой бесконечности. Словно пространство коды «Чернобыля», в которой ничто не различимо, рассматривается сквозь телескоп. Телескоп приближает, визуализирует то, что скрывается за этим безмолвием. И оно оказывается отнюдь не безмолвием. Оно полно жизни в новом ее состоянии.

Расставание души с телом — так бы я ответила, если бы меня спросили: о чем Второй концерт для скрипки? Прощание и вечный покой — об этом Концерт для альты и струнного оркестра.

Можно поставить под сомнение мои определения. Неблагодарное занятие пересказывать музыку. Но музыка Микаэла Таривердиева, какой бы она ни была и о чем бы она ни говорила, это музыка общения. И я также могу сказать в ответ на то, что я слышу: «Да, это то, что я чувствовала. Я чувствую эту боль, это отчаяние. Это тот страх, это те самые переживания. Я это знаю».

*— Скончался сосед ваш сейчас, — прошептала Прасковья Федоровна...
— Я так и знал! Я уверяю вас, Прасковья Федоровна, что сейчас в горode еще скончался один человек. Я даже знаю, кто, — тут Иванушка таинственно улыбнулся, — это женщина. (М. Булгаков «Мастер и Маргарита». 30 гл.)*

Концерт для альты начинается с одинокого голоса. Когда я слышу этот первоначальный монолог, я всегда удивляюсь, почему композиторы всегда так выделяли скрипку. Ведь голос альты теплее, человечнее, глубже. Правда и то, что, конечно, далеко не всякого альты...

Альт звучит недоуменно, вопрошающе. Как человеческий голос. Это возвращение к человеческому голосу, только без слов. Свободная его декламация длится 55 секунд (точное указание автора). В какой-то момент, еле слышно, его подхватывает глубокий и светлый аккорд струнных (мягкий си-бемоль минор, производящий впечатление мажора). Как будто обволакивает, успокаивает, начинает нести в невесомом пространстве.

И еще, несмотря на глубокую печаль настроения, — ощущение внутреннего света и мягко освещенного пространства вокруг, в от-

личие от Второго скрипичного концерта, в котором есть ощущение темноты, продолжения черного безмолвия последних тактов «Чернобыля». «Черные» аккорды-кластеры Второго концерта, его «неразрешенность», какой-то его внутренний диссонанс словно находит разрешение в Альтовом. Это видно даже в графике партитур. Концерт производит впечатление «невесомости». Звучат только струнные, самые «нематериальные», «бестелесные» по звучанию инструменты. Все-таки даже в деревянных духовых есть что-то, что можно назвать мирским. Длинные аккорды струнных, сопровождающие звучание альты, воспринимаются мягко, консонантно.

Первая интонация, восходящая нона, звучащая пронзительно, становится главной фразой, интонацией, которая проходит как вопрос-восклицание через пространство концерта. В ней так и слышится: «Прощайте». Или: «Простите».

Несмотря на трагизм, на драматические рождения эмоций, на контрасты и быстрые смены внутренних состояний, концерт производит впечатление удивительной ясности, стройности, чистоты чувства и мысли, самообладания и глубокой человеческой теплоты. Альт парит над струнными, как бесконечная мелодия. В его голосе словно слились кантилена и декламация, выразительность речи и напевность мелодии. Здесь уже нет ничего мирского, нет мира с его катаклизмами. Нет ни ада, ни рая. Только человеческая душа и что-то теплое и доброе, что окружает ее, откликается на ее боль и сомнение, утешает, успокаивает. Может быть, это и есть Бог.

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано завершает путь души, являясь неким эпилогом по отношению к последнему кругу жизни. Это то, что случилось после «прощания-прощения».

– Что же означает это новое?

– Оно означает, – ответил Азazelло, – что Вам пора. Уже гремит гроза, вы слышите? Темнеет. Кони роют землю, содрогается маленький сад. Прощайтесь с подвалом, прощайтесь скорее.

– А, понимаю, – сказал мастер, озираясь, – вы нас убили, мы мертвы. Ах, как это умно! Как это вовремя! Теперь я понял все.

– Гофи, гофи

*<...> прежняя жизнь!
– Гори, страдание!»*

*«Пора! Пора!»
М. Булгаков, «Мастер и Маргарита», гл. 30,*

Первые звуки, с которых начинается Трио, мотив из трех нот (си-до-ми), звучит как пойманные отражения звучащего пространства. Как призыв, отдаленный призыв к действию, глухой и еле слышный голос в радиоприемнике, который нужно поймать, настроившись на правильную волну. Он полон энергии движения. Он очень четко организован ритмически, и его внутренняя интонация жестко определена указанными в нотах акцентами. Повторяющаяся фигура из трех нот. Поразительно, что именно этот мотив был звуковым сигналом первых мобильных телефонов, о которых мы в 1993 году даже не слышали. Он и звучит, как призыв откликнуться. Как голос откуда-то, теперь уже нельзя сказать «свыше», потому что пространство, в котором он звучит, существует безотносительно «верха и низа», здесь нет привычного «земного притяжения» и законов гравитации. Как в обертоновом ряду нет притяжения между призвуками. Есть только неизменная, неизбежная последовательность деления и вибрации звуковой волны, универсальный, непреложный закон. Этот первый мотив, как и все произведение в целом, основан на проявлении, «озвучивании» обертонового ряда, игры отзвуков, смен в ходе развития основного тона, а, соответственно, и его обертоновых «откликов».

Первая фраза виолончели звучит вопросительно, как отклик на призыв. Как пробуждение ото сна. Как живой человеческий голос. В нем слышны интонации альтового концерта, но в нем нет растерянности перед неизвестным и непривычным. Последняя нота фразы виолончели зависает в пространстве, как будто эхо продлевает последний звук. Мотив призыва повторяется у фортепиано. Потом фигура призыва повторяется еще раз, сменив свой базовый тон с до на ми-бемоль, она устремляется вперед, как бы приближаясь, обретая новые черты, новую энергию призыва. Появление первой фразы скрипки также похоже на пробуждение. Ей вторит виолончель, и они сливаются в неболь-

шом диалоге, как две близкие души, два персонажа, обретшие новую встречу.

Вновь, теперь уже на ля, появляется первоначальный мотив призыва. Он звучит более определенно, экспрессивно. Остинатная фигура начинает раскручиваться, это уже не призыв к движению, а словно его демонстрация. К нему осторожно присоединяются виолончель и скрипка. Движение идет волной — от экспрессии к внезапному эхо главного мотива, который в завершении этого раздела звучит в увеличении (вместо шестнадцатых — восьмые).

Скрипка заявляет новый материал. Это еще один вопрос, напоминание о чем-то. Это похоже на мотив из первых тактов вступления к теме далекой родины из «Семнадцати мгновений весны». Это особенно очевидно, когда с ответом на этом же материале вступает фортепиано. Как будто теперь понятие «далекой родины» стало иным: та, что была прежде далекой, обретена. Прежняя же, существовавшая в реальности, стала воспоминанием. Как будто все поменялось местами. Но это тот же первоначальный мотив, только он преобразован в аккорд, гармоническую вертикаль. Это самый романтический, окрашенный в теплые, лирические краски раздел, завершающийся диалогом скрипки и виолончели. На фоне длинной виолончельной ноты вновь, как отзвук, появляется далекий призыв, тема в ее первоначальном звучании. Вся первая часть — пролог ко второй. Как пробуждение ото сна, как обретение себя в новой реальности.

Интересно изменение некоторых знаков и подтверждение других в этой новой реальности. Рояль всегда был для Микаэла Таривердива знаком собственного «Я», заявлением этого «Я», его продолжением, частью самого себя. Здесь же — наоборот. Рояль «живописует», заявляет, проявляет пространство, мир, окружение. Скрипка и виолончель здесь становятся воплощением души этого «Я», той индивидуальности, того героя, который прошел свой путь странника от «Акварелей» к последним инструментальным концертам и Трио.

Сопряжение секунды и терции становится основным мотивом, лейт-гармонией, материалом развития, знаком Трио. Этот знак встречался и прежде. Но здесь он «проявлен» окончательно, как

какой-то основной тон, как вычлененное свое место в звучащем ряду, как «место прописки» в последовательности обертонового ряда, в звуковом пространстве, как авторская монограмма.

После медленного растворения в тишине последних звуков Первой части, Вторая просто обрушивается своей энергетикой, определенностью, неостановимостью движения (*Prestissimo*, не меняя темп). Три форте, унисон до – основной тон Трио, игра ритмических фигур, которые по мере развития обретают все новые конфигурации, какая-то геометричность ритмических и мелодических форм. Это словно картина полета в пространстве, в котором слилось все. Это какой-то фантастический танец, в необычном ритме которого кружатся герои, лишь недавно проснувшиеся к новой жизни. Это игра тональностей, звуковые накатывающиеся волны и их отступления, гармония, слияние в движении пространства и героев, их диалог в полете, их восторженные голоса. Это сменяющиеся пейзажи, которые есть сами по себе движение, а движение, собственно, и есть пейзаж. Этот пейзаж определенно освещен каким-то ярким, необычным светом.

Вихрем проносится эта картина. И возвращается туда же, в безбрежность тишины. В последний раз замыкается круг. Та же тональность до, тот же звуковой код – монограмма (си-до-ми), как в романсе «В путь» из «Акварелей». Тот же герой.

*Как странник я одет,
Готов к пути.
Мой путь
В волнах безбрежных
Исчезает.
Когда вернусь,
Не знаю ничего,
Как белые те облака
Не знают.*

А потом автор разделит судьбу своего героя. Текст, от которого зависит то, как сложится или не сложится жизнь, написан. Яростное воссоединение с самим собой свершилось.

В мае 1996 года Микаэл Таривердиев отдает в театр имени Ермоловой пленку с записью музыки к спектаклю «Мария Стюарт». Кульминация этой звуковой партитуры – эпизод смерти Марии Стюарт. В нем Микаэл Таривердиев возвращается к теме, которая когда-то, на записи музыки к документальному фильму «По ком звонит колокол Чернобыля», улетела в окно. Он воспроизводит ее в том пронзительном звучании, о котором вспоминает Ролан Сергиенко в своем письме. Он так и назвал этот номер – «Реквием». Последняя музыка Микаэла Таривердиева.

В конце мая мы уезжаем в Сочи. Сначала – на наш любимый «Кинотавр». Потом переезжаем в санаторий «Актер», где проводим 48 дней. Билеты на самолет мы заказали заранее, за месяц до полета, на 25 июля.

25 июля, когда наш самолет прилетел в Москву, я в первый раз вошла в дом одна. Я подошла к проигрывателю и поставила «Сонеты Шекспира».

Люблю, люблю, но реже говорю об этом...

Знакомый голос. Я так хорошо его знаю. Я чувствую каждый выдох, каждую его вибрацию.

Тогда я поняла то, что знала давно. А может быть, всегда: люди не умирают. Такое чувство, когда ты знаешь, что рядом, за закрытой дверью, есть пространство. Ты знаешь, что оно там есть. Ты точно знаешь. Но вот открывается дверь. И ты видишь, ты ощущаешь, ты — в этом пространстве. Я не сомневалась в своей вере. Я верила.

Я всегда верила, но теперь оказалась в пространстве веры. Я всегда знала, что мое имя — Вера. Но теперь я оказалась в пространстве, где я — Вера.

И почувствовала, что больше ничего не боюсь. Я больше не боюсь смерти. И я знаю, что смерть — главное событие в жизни и что смерть можно пережить, увидеть в жизни только один раз.

Сначала была даже не боль. Просто какое-то оцепенение, ощущение бестелесности, неприкосновения ног к земле, будто мы вместе слетели с балкона 15-го этажа санатория «Актер» в синее утреннее июльское небо. Как будто не приземлялся самолет, выполняющий рейс Сочи–Москва, а так и завис где-то там, в подне-

¹ *Мой конец — мое начало* — название старинного канона.

бесном пространстве. Потом боль пронзала, и я ходила с этой болью, как будто вынашивая в себе ребенка. Когда она пряталась, мне становилось жаль этой боли, этой остроты ощущений, этих дней, когда все говорили тихо, когда нельзя было при тебе смеяться, садиться на его место и с тобой обращались как с фарфоровой куклой...

События и людей этих дней помню плохо. Но что-то — очень ярко. Острее всего — ощущение, что все обманывают себя. Ведь люди не умирают. Помню запах роз на кладбище, когда после церквы под ноги бросали живые цветы. Солнце и тепло, которого так долго не было и которое мы так долго ждали.

«Люди не умирают. Смерти нет» — тихо, оцепенело жило внутри меня. А потом, когда прошли семь дней, девять дней, сорок дней, это уже кричало во мне и кричало из меня. И мне захотелось, чтобы это узнали все.

Хотелось ли мне умереть? Мне просто не хотелось жить. Но я знала, что буду жить. И буду любить. Нет, не буду. Я просто люблю.

Мне хотелось бить стекла критикам латунским. И я стала строить. Дом, в котором живет Микаэл Таривердиев. Он и его музыка. Частью этого дома должна была стать книга. Я ее написала. Так, как смогла, как думала, как чувствовала.

СОДЕРЖАНИЕ

Микаэл Таривердиев
«Я ПРОСТО ЖИВУ»
автобиографическая книга

Тбилиси – полифонический город	9
Растиньяки шестидесятых	29
Я такое дерево	72
Корабль дураков	124
Театральный роман	185
Я, Вера	223

Вера Таривердиева
«БИОГРАФИЯ МУЗЫКИ»

Вместо начала	283
Маленький принц	285
Человеческий голос	317
Загадка параллельного мира под названием «кино»	365
Третье направление. Автопортрет	400
Кто ты?	427
Семнадцать мгновений или ирония судьбы	441

Мадригал – XX век	483
Опера: попытка прогноза?	509
Поэма о счастье или Девушка и смерть	557
Quo vadis?	582
Пропавшая экспедиция	610
В путь	628
Мой конец – мое начало	651

Микаэл Леонович Таривердиев

Я ПРОСТО ЖИВУ

Вера Гориславовна Таривердиева

БИОГРАФИЯ МУЗЫКИ

Оформление обложки *А.Зарубин*

Компьютерная верстка *А.Шукин*

Оформление иллюстративного приложения *Н.Ерофеев*

Корректор *В.Борисова*

Издательский Дом «Зебра Е»

Изд. лиц. № 05017 от 07.06.2001

119121, Москва, ул. Плющиха, 11, 18-А

тел./факс (095) 631-25-55

e-mail: zebrae@rambler.ru, zebrae@awax.ru

Подписано в печать 17.06.2004. Формат 60x90/16.

Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная. Усл. печ.л. 41

Тираж 3000 экз.

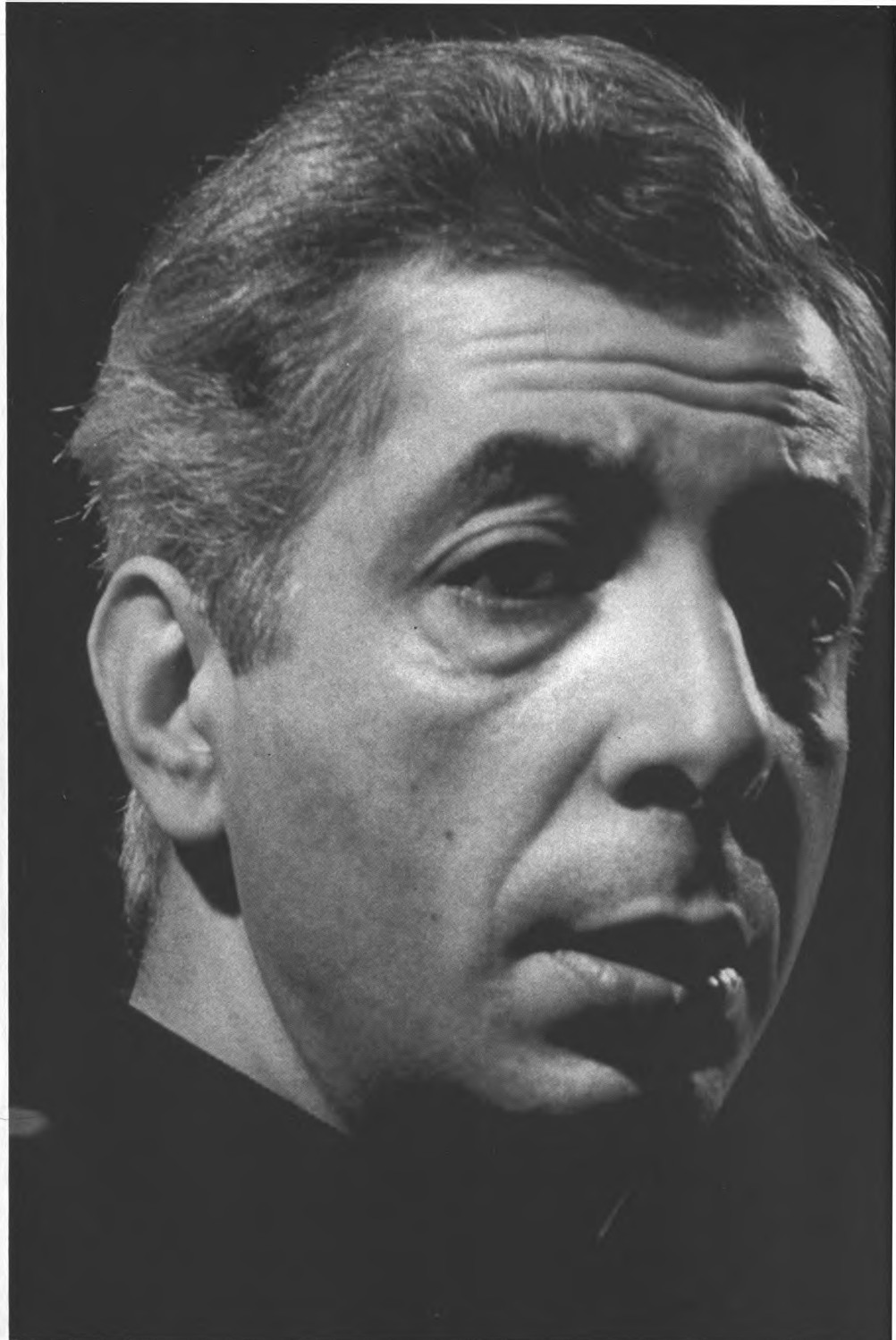
Отпечатано в ОАО «Типография «Новости»,

105005, г. Москва, ул. Фр. Энгельса, 46

ISBN 5-94063-164-3



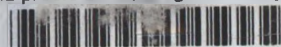
97859464331545



Серебрянейший композитор,
Брат мой,
Какой непоправимою бравадой
Смыкается под строчками мими
Паническое пианино.
И плачем мы,
И светит воск с огарка
На профиль гениального сайгака,
И слышит подмосковные стаккато.
Тоска такая, тоска такая!

Андрей Вознесенский

Tariverdjev, Mikael Leonovich, 1931-
la prosto zhibu; Biografija muzyki



1114928 Distributed by A2086 00

EAST VIEW PUBLICATIONS, INC

eastview@eastview.com

Fax(763)558-2931

www.eastview.com