

Alma mater

Nicolay MARTYNOV, Marina MIKHEEVA
“We still remember them
and keep in our hearts...”

The article is devoted to the 80th anniversary of birth and the 50th anniversary of teaching activity of Nicolay Martynov, composer and professor of the St. Petersburg Conservatory. He looks back at the most significant events of his creative biography, people whom he was lucky enough to meet, talks about his creative works' fate.

Keywords: N. A. Martynov, D. D. Shostakovich, N. N. Boyarchikov, V. A. Titov, anniversary, opera, ballet, film music, the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Николай МАРТЫНОВ, Марина МИХЕЕВА
«Мы помним их и держим
в своем сердце...»

Статья посвящена 80-летию юбилею и 50-летию педагогической деятельности композитора, профессора Петербургской консерватории Николая Авксентьевича Мартынова. Он вспоминает о самых значимых событиях своей творческой биографии, о людях, с которыми ему посчастливилось общаться, рассказывает о судьбе своих сочинений.

Ключевые слова: Н. А. Мартынов, Д. Д. Шостакович, Н. Н. Боярчиков, В. А. Титов, юбилей, опера, балет, киномузыка, Санкт-Петербургская консерватория.

Творческий вечер Николая Авксентьевича Мартынова, прошедший 28 июня 2018 года в Доме Актера, не походил на обычный юбилейный концерт. Торжественных речей от почетных гостей не звучало, памятных подношений тоже не было. Юбиляр задал тон вечеру, прочитав ироническое стихотворение Игоря Иртеньева, звучавшее поначалу автобиографически: «Я родился и рос при советской власти. И меня учили, что не в деньгах счастье...» Правда, затем Николай Авксентьевич отказался от жизненной «программы» героя стихотворения, обратившись к воспоминаниям о людях, с которыми его свела судьба, которым он многим обязан, оставившим глубокий след в его памяти. Этот рассказ сопровождался фрагментами из фильмов, спектаклей и концертов, где звучала его музыка¹. Однако автору по понятным причинам не удалось рассказать и показать все, что он мог бы, многое осталось «за скобками». Поэтому захотелось дополнить рассказ об этом вечере, взяв у Н. А. Мартынова интервью.

Дмитрий Шостакович. Для многих он стал проводником, направляющей линией в океане музыкальных событий XX века, образцом особого «ленинградского» стиля поведения и характера, манеры письма. Для Николая Авксентьевича Шостакович прежде всего (и кроме всего прочего) — близкий ему человек. Н. А. Мартынову

повезло: он общался с Дмитрием Дмитриевичем 15 последних лет его жизни. Композитор сам предложил Николаю Мартынову посещать свой класс вместе с его «штатными» аспирантами: Г. Окуневым, А. Мнацаканяном, Б. Тищенко, В. Успенским, Г. Беловым, В. Наговициным и В. Биберганом. Таким образом, в период с 1963

¹ На столике при входе в зал были разложены буклеты, ноты, диски с сочинениями Н. А. Мартынова, которые он планировал подарить слушателям в конце вечера. Однако, когда автор решил объявить об этом публике, оказалось, что столик пуст — количество желающих оставить себе на память «частичку вечера» намного превысило количество экземпляров.



по 1966 год Н. А. Мартынов был слушателем всех занятий Шостаковича.

Ученики Шостаковича, преклоняясь перед ним, пытались вобрать черты его творческого почерка, «переплавив» со своим собственным, а создав *opus*, достойный показа Учителю, волнуясь, ожидали его оценки и возможной критики. Однако последнее случалось крайне редко. Зато в официальных стенах Союза композиторов или Министерства культуры это происходило с завидным постоянством. Не избежал такой участи и Н. А. Мартынов. (Стоит ли напоминать о том, как «доставалось» Д. Д. Шостаковичу от разного рода «критиков», в том числе самых высокопоставленных?!)

В мае 1971 года в Доме композиторов была исполнена вокально-поэтическая сюита Мартынова «Смерть поэта» на стихи А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, посвященная Шостаковичу. Публика приняла сочинение восторженно. Иначе отнеслись к нему в Союзе композиторов. Состоявшееся после прослушивания записи на Президиуме Союза обсуждение превратилось в своего рода «казнь» произведения (и его автора). Реакция присутствующих была почти единодушна — неприятие, непонимание и отторжение.

Достаточно привести лишь некоторые из мнений, зафиксированные в сохранившейся стенограмме обсуждения²: «Партитура удивительно примитивна. Автор хотел, чтобы ... это было исполнено, но мне кажется, что к юбилею А. Пушкина это сочинение не имеет отношения» (композитор Л.). «Не понимаю, что хотел

сказать автор. Считаю, что это неудавшаяся работа, каков бы ни был замысел, ужасно звучат романсы на одноименную музыку» (композитор Ю.). «Сочинение длится 40 минут, стихи гениальные, но музыка не соответствует» (композитор С.). «Прослушивание сегодня цикла Н. Мартынова прозвучало как оплеуха. Цикл написан доисторическим языком. У автора ... много хороших сочинений, а это надо [было] специально [на]писать, чтобы подшутить над аудиторией. Сочинение эклектично, ...налицо огромное самомнение автора» (композитор М.). «Присоединяюсь к тому, что это оплеуха русской классике. Так относиться к прочтению Пушкина, ниспровергать — нельзя. Автор имеет право на свое прочтение, но это пародия на прекрасные стихи А. С. Пушкина, хотя и сделано профессионально. Я воспринимаю это как крайнюю неудачу...» (композитор В.). (Сейчас эти суждения воспринимаются с некоторым недоумением. Но, по свидетельству Николая Авксентьевича, стенограмма передает высказывания коллег еще в очень «облегченном» варианте. Из уважения к памяти ушедших, мы не приводим их фамилии.)

Марина Михеева. «Смерть поэта» на стихи А. С. Пушкина было первым произведением, посвященным Д. Д. Шостаковичу? Почему? Знакомился ли он с этим циклом?

Николай Мартынов. Своим рождением это сочинение обязано впечатлению от Четырнадцатой симфонии Дмитрия Дмитриевича, где поднята тема смерти поэта, художника. Мне показалось, что в поэзии Пушкина можно найти немало стихов на эту тему, и они перекликаются с творческой судьбой самого Шостаковича.

Он не только знакомился. По заведенной (негласно) традиции практически все свои сочинения я показывал сначала ему. Но не в классе, при своих коллегах, а дома в Москве, на даче, в Доме творчества «Репино» или на квартире его сестры Марии Дмитриевны, где он иногда останавливался, приезжая в Ленинград. Конечно, чтобы посвятить ему работу, надо было испросить его согласие, а это можно было сделать при условии, что сочинение ему хотя бы симпатично. Он свое согласие дал, а когда я позволил себе заметить, что поскольку это сочинение получило весьма негативную оценку со стороны коллег, его согласие может носить «формальный» характер, он довольно резко ответил мне в письме, что «по доброте сердечной не стал бы юлить» со мной. В том же письме он назвал эту вокально-поэтическую сюиту «Симфонией», тем самым фактически обязав меня сделать ее оркестровую версию. После смерти Дмитрия Дмитриевича я посвятил его памяти еще два моих сочинения: оперу «Вишневый сад» и «Монолог» на стихи Евгения Евтушенко («Я голубой на звероферме серой»).

М. М. Вы упомянули о посвящении оперы «Вишневый сад» Шостаковичу. Какие сочинения посвящены

² Копия стенограммы хранится в личном архиве Н. А. Мартынова.

«Мы помним их и держим в своем сердце...»

другим вашим современникам? Чем определялся ваш выбор?

Н. М. Дань памяти автору «Всенощной» — хоровой концерт «Памяти С. В. Рахманинова», если можно отнести его к нашим современникам, или нас к его современникам? (Мне не было и 5 лет, когда великий композитор скончался.) Памяти Александра Юльевича Юрьева, скрипичного педагога, моего друга юношеских лет, трагически безвременно ушедшего из жизни, посвящена Поэма для скрипки с оркестром. Наконец, Валерию Гаврилину посвящен хор на стихи И. Лапина «Деревню нашу обошла война». Почти ровесники с Валерием, мы учились в одно время, а позднее подружились, часто находясь в творческих командировках и совместно проживая в гостиницах. Встречаясь в Доме творчества (в Репино), бывая у него дома, вели долгие беседы. До сих пор храню подаренный им словарь иностранных музыкальных терминов. Хорошо помню, как высоко оценил музыку Гаврилина Дмитрий Дмитриевич, когда впервые услышал ее на приемном экзамене Валерия в аспирантуру. Ценю Гаврилина за исключительную самобытность его музыки и личности.

М. М. Нет ли у вас ощущения, что вы не задали Шостаковичу «тот самый вопрос»?

Н. М. За почти 15 лет нашего с ним общения, казалось, не было тем, которые не затрагивались бы в наших разговорах, происходивших преимущественно один на один. В том числе, были и вопросы, на которые он отвечал уклончиво. Но скорее всего, я не всегда мог понять сразу его ответы или просто суждения. И сейчас не все могу себе объяснить... А «тот самый вопрос» мы должны задавать себе сами!

Николай Боярчиков. Один из ведущих балетмейстеров России. Это был не просто союз двух одинаково чувствующих творцов. С первых шагов, с первой работы они были связаны и узами подлинной дружбы. Их совместные с Н. А. Мартыновым постановки значительно опережали свое время, выходя за грань привычного зрителю спектакля. Назовем для примера такую находку, как танец без музыки или под стук метронома (взошедших «на пик популярности» в недавние годы).

Два первых сценических опыта — балеты «Пиковая дама» и «Царь Борис» на музыку С. Прокофьева в оркестровке Н. Мартынова — потребовали от композитора деликатного обращения с оригинальной музыкой. В первом случае в партитуру дополнительно были введены три пьесы из цикла «Мимолетности», оркестрованные для струнного оркестра, во втором — материал «Бориса Годунова» из музыки к неосуществленной постановке В. Мейерхольда был соединен с оркестровыми номерами из кинофильма «Иван Грозный» С. Эйзенштейна. Помимо собственно композиторского здесь понадобился и исследовательский опыт: необходимо было найти подлинные партитуры в Нотной библиотеке Государственного симфонического оркестра кинематографии СССР

и освободить рукописи Прокофьева от позднейших наслоений, появившихся в то время, когда известный дирижер А. Л. Стасевич (записывавший музыку Прокофьева к обоим фильмам Эйзенштейна) создал из этих номеров некую «ораторию» «Иван Грозный», произвольно «улучшив» оркестровку Прокофьева, а на самом деле искажив ее. Удивительно, но все последующие исполнители (и композиторы) согласились принять ее за авторскую работу С. Прокофьева!

Другой работой — с оригинальным либретто (написанным совместно балетмейстером и композитором) и музыкой Н. Мартынова — стал балет «Геракл», поставленный в Малом оперном театре в 1981 году. Хореограф продолжил развивать воплощенную ранее идею соединения двух антагонистических начал, теперь уже не в одном образе (как Герман в «Пиковой даме»), а в борьбе двух персонажей — Эврисфея и Геракла (продолжение линии Борис — Юродивый из «Царя Бориса»). Все зло мира — властолюбие, безжалостность, ложь, лицемерие — воплощал надменный царь Эврисфей. Каждая победа Геракла приводила к очередной трансформации этого многоликого зла. И эта многоликость требовала от режиссера и композитора новых пластических решений и музыкальных откликов.

М. М. Как долго вы вместе с Н. Н. Боярчиковым работали над партитурой и сценическим воплощением балета «Геракл»? Это было партнерство или кто-то взял на себя ведущую роль?

Н. М. Работа над либретто длилась 5 или 6 лет, менялись его авторы, в итоге остались мы вдвоем с Николаем Николаевичем. Что же касается работы над партитурой, то она шла неспешно, пока не выяснилось, что в репертуаре театра нет ничего, соответствующего темам Московской Олимпиады 1980 года. Вот тогда нам и было предложено в срочном порядке готовить спектакль. Однако, как мы ни спешили, балет вышел уже в первые дни следующего, 1981 года. Замечу, что для скорости я прибегнул к методу Прокофьева в работе над партитурой, то есть писал очень подробно размеченный клавишник, а переписчик из театра (это был оркестровый музыкант) его расшифровывал, сводя в партитуру. Правда, из-за отсутствия подобного опыта он допускал много неточностей, и мне приходилось переделывать целые страницы. Но настоящая катастрофа ожидала нас впереди. Из-за внезапной срочности выпуска спектакля (или просто из-за обычной неорганизованности) художник спектакля Алла Коженкова (ранее успешно сотрудничавшая с Боярчиковым) не подготовила эскизы декораций и костюмов, а затем вообще скрылась из виду. Пришлось выпускать спектакль при отсутствии декораций и костюмов: балетные артисты были одеты в репетиционные черные и белые трико, а место декораций занимали подобранные станки и макеты копий античных скульптур. (Позднее критики утверждали, что оформление спектакля было выполнено

в стиле «китч», а мы только горько усмехались такой «прозорливости».)

М. М. Почему именно этот мифологический персонаж привлек ваше внимание? Вы видели определенного артиста в роли Геракла?

Н. М. Античная тематика, как мне представляется, хорошо соединяется с пластикой хореографического искусства. Примером могут служить хотя бы балеты Игоря Стравинского. А главный персонаж — в отсутствии подобных героев в современной действительности — мог привлечь особое внимание публики. Характерен для нашего понимания темы эпитафия, заимствованный мною из древнегреческого автора Паллада: «Мне кажется, давно мы, греки, умерли. Давно живем, как призраки несчастные, и сон свой принимаем за действительность. А может быть, мы живы, только жизнь мертва?»

Что же касается артиста, то, как мне кажется, Николай Николаевич изначально видел в этой роли Юрия Петухова, которого перевел в Малый оперный театр, когда сам переходил туда из Пермского театра оперы и балета. И он не ошибся. По общему мнению, это была одна из лучших ролей Петухова (как и роль Эврисфея в исполнении Геннадия Судакова, также в прошлом артиста Пермского театра).

Последний раз хореограф и композитор соединили свои усилия при создании балета «Петербургские сновидения» по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Балет увидел свет рампы только спустя 15 лет после его завершения. По удивительному совпадению литературный первоисточник и музыкальная партитура рождались в тесной близости друг к другу — на Казначейской улице.

М. М. Испытывали ли вы некое мистическое чувство присутствия «теней прошлого» в работе над балетом? Не потому ли он так долго создавался?

Н. М. Не испытывал, потому что точно не помнил, где Достоевский писал «Преступление и наказание». Но «тени прошлого» всегда присутствуют в этом уголке Петербурга, где сосредоточены три адреса проживания самого писателя и несколько «предполагаемых» адресов его героев (Раскольников, Сони и старухи-процентщицы). Работа над балетом затянулась, прежде всего, из-за трудности написания либретто. Мы работали над ним втроем (с балетным артистом Валерием Звездочкиным), время от времени согласовывая написанные сцены. Так прошло 6–7 лет, а когда уже все было готово, наступили тяжелые 90-е годы, и прежняя система финансирования

культуры вообще и театров в частности разрушилась. Нас «выручила» лишь юбилейная дата — 300-летие Петербурга. Конечно, один из самых «петербургских» романов в истории литературы был в те дни, безусловно, востребован.

М. М. Премьера балета состоялась 21 июня 2003 года в Театре оперы и балета имени М. П. Мусоргского. Расскажите подробности работы над этой постановкой. Всё ли получилось так, как вы задумывали?

Н. М. Не всё. Опять помешало отсутствие специально выстроенных декораций и костюмов. Из-за недостатка финансирования все делалось на «подборе». На этот раз Николай Николаевич уступил место балетмейстера своему ученику, Георгию Ковтуну, оставшись художественным руководителем постановки. Ковтун по своему подошел к либретто и осуществил значительные перестановки музыкальных номеров. Вначале я сопротивлялся этому, поскольку постановке предшествовала длительная совместная работа над либретто, в которой Ковтун не участвовал. Однако, по мере того, как я вникал в то, что происходит в репетиционном зале и на сцене, я «смирился» с переделками. Все равно, технически воплотить все задуманное в либретто, при отсутствии достаточных средств, было невозможно. Но и в этих условиях балет прожил около трех лет³.

Виктор Титов. Он снимал в своих фильмах таких выдающихся актеров, как Владимир Басов и Людмила Гурченко, Александр Калягин и Любовь Полищук, Иннокентий Смоктуновский и Ия Саввина, Олег Табаков и Лев Дуров, Ролан Быков и Евгений Леонов, Армен Джигарханян и Зиновий Гердт... Его блестящими режиссерскими открытиями стали дебютные роли Ирины Мазуркевич («Чудо с косичками»), Ольги Мелиховой («Отпуск за свой счет»), Андрея Руденского («Жизнь Клим Самгина»). К его фильмам писали музыку Н. Богословский, С. Губайдулина, М. Таривердиев, А. Шнитке, В. Казенин и А. Козлов. Сотрудничал с ним и Николай Мартынов. И дважды это были многосерийные телефильмы (по выражению режиссера С. Соловьева — кинопоэмы): «Открытая книга» и «Жизнь Клим Самгина». Результат оказался блестящим. Каждый фильм в итоге явился неразделимым в гранях зримого и звукового. Безграничная панорамность пейзажей «утопала» в бесконечно длинных мелодических высказываниях оркестра, характерный крупный план персонажа поддерживался яркой музыкальной фразой, точно передающей состояние-образ. И, как это происходило с некоторыми сочинениями выдающихся отечественных композиторов (в том числе, Шостаковича), вальс «Шарманка» из «Кли-

³ Приведем цитату из статьи о балетмейстере Г. Ковтуне, посвященную «Преступлению и наказанию»: «Остается сожалеть, что театральный Петербург утратил замечательный, глубокий, истинно петербургский спектакль. Практически сразу после премьеры он исчез из репертуара театра. Кроме того, все костюмы и декорации балета были, что называется, из подбора и в настоящее время списаны как устаревшие. Поэтому так велика вероятность того, что спектакль не будет возобновлен» [1, с. 11].

«Мы помним их и держим в своем сердце...»

ма Самгина» и Романс из «Открытой книги» перешагнули свою «прикладную» роль музыки-иллюстрации, став популярными камерными миниатюрами.

М. М. До встречи с Виктором Абросимовичем Титовым вы написали музыку уже ко многим документальным и художественным фильмам. Где состоялось ваше знакомство?

Н. М. Наше знакомство произошло в ленинградском Доме кино. И никто из нас не предполагал, что это приведет к многолетней дружбе, окончившейся лишь с безвременной кончиной Виктора. В июле 1976 года Титов, режиссер Мосфильма, приехал в Ленинград для работы над «Открытой книгой». Только-только прогремела на всю страну телевизионная премьера его шедевра «Здравствуйте, я ваша тетя», и он был на вершине славы, во всяком случае, в кинематографическом сообществе. Держался он с нами, ленинградцами, несколько настроенно. Да и я, хотя и слышал о Титове раньше и даже был знаком с некоторыми его фильмами, не знал тогда, каков его характер, какой он в ежедневном общении, не говоря уже о работе, а потому тоже был несколько скованным.

М. М. Чем отличалась работа с Титовым от работы с другими режиссерами? Приходилось ли вам идти на уступки его замыслу или у вас была полная творческая свобода?

Н. М. Во-первых, я сразу почувствовал большую образованность Виктора, особо выделив его музыкальное чутье. Во-вторых, подкупало, что он точно знал, чего он хочет от всех сотрудничавших с ним художников, операторов, композиторов и т. д. И, наконец, он выгодно отличался от целого ряда режиссеров наличием ярко выраженной творческой воли.

Нет, об уступках речи не было, но и полная свобода была дана не сразу и не во всем. Работа с Титовым была не похожа на сотрудничество с другими режиссерами, в большинстве своем рассчитывавшими на некую иллюстрацию, своего рода «подтекстовку» кинокадров или сцен. А я пытался им дать понять, что музыка способна на большее, чем просто быть иллюстрацией видеоряда. Титов сразу же меня удивил, когда попросил подобрать музыку для сдачи кинопроб худсовету. Я предложил как фрагменты своих сочинений, так и отрывки из музыкальной классики. Пробы были сданы «на ура». А когда начались съемки, Виктор попросил меня подобрать какую-то музыку для создания нужного настроения у актеров на площадке. Я вспомнил о своем опыте подбора музыки для литературно-музыкальной композиции «Любовная лирика XX века», шедшей в Большом концертном зале «Октябрьский» с большим успехом в 1970 году. Там стихи отечественных и зарубежных поэтов звучали в сопровождении музыкальных сочинений самых разных жанров — от классики до джаза, от современной симфонической музыки до популярной бытовой музыки. (Кстати, там была также и наша с Николаем Боярчи-

вым вторая после «Пиковой дамы» совместная работа — Хореографическая сюита «По мотивам графики Ст. Красаускаса», позднее, при постановке в Пермском театре, получившая название «Дерево».) С помощью друзей из «Октябрьского» я скопировал две километровые бобины записей, сделанных в свое время на Радио, и принес их Титову. Он отобрал нужные ему фрагменты и под эту музыку снимал отдельные сцены в павильоне. Однако для меня это стало дополнительной сложностью при создании собственной музыки. Я не мог и не хотел повторять уже звучавшую во время съемок фонограмму, в то же время, уйти от заданного ею настроения слишком далеко было также невозможно. Как это получилось — судить не мне! Все же, мне кажется, что восторги по поводу этой моей музыки были несколько преувеличенными. Музыка в фильме не должна слишком отвлекать внимание, как бы «тянуть одеяло на себя».

В этом смысле музыкальное решение в телесериале «Жизнь Клим Самгина» оказалось органичнее. Здесь Титов предоставил мне относительно большую свободу. И я, воспользовавшись этим, предложил целый ряд неожиданных решений как в собственной музыке (например, использовать церковные песнопения, что тогда не слишком приветствовалось, да и у Горького в романе ничего на эту тему не было сказано), так и в использовании бытовой музыки того времени и более ранней. Таков, в частности, романс Е. Шашиной на стихи М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу», ставший лейтмотивом картины. Таково было и привлечение к пению старинных романсов исполнительницы фольклора, еще малоизвестной Евгении Смольяниновой. Вообще, музыка здесь была как бы «незаметной», но в то же время играла, мне кажется, более значительную роль в формировании общего восприятия картины. Впрочем, эпопея, снятая по роману М. Горького, настолько сложна, что ставила перед всеми создателями экранизации совсем иные, более тонкие и трудные задачи. И сравнивать эти две работы, по-видимому, не стоит. Не могу не сказать, что считаю эту работу Титова выдающейся и согласен с мнением, высказываемым многими зрителями и критиками, что она осталась недооцененной, возможно, потому, что вышла в разгар «перестройки», и ее выход на телеэкраны не смог соперничать с бурным кипением общественной жизни того времени.

Замечу, что во время своего юбилейного вечера я не смог рассказать обо всех людях, оставивших заметный след в моей творческой судьбе еще и по причине отсутствия необходимого звукового или зрительного сопровождения. Так, во многом определяющим стало мое знакомство с замечательным ленинградским режиссером театра и кино Ильей Сауловичем Ольшвангером. С ним связаны не только две мои театральные работы («Человек и глобус» в Александринском театре и «Первый день творения» в театре Комедии имени Н. П. Акимова), но и последующие годы общения и дружбы. Человек высочайшей культуры, энциклопедического кругозора, он


 Совет по музыкальным театрам
 Совет по негосударственным театрам



28 июня (четверг) 2018 в 19.00



Творческий вечер
 заслуженного деятеля искусств России,
 профессора Санкт-Петербургской консерватории,
 композитора
Николая Авксентьевича
МАРТЫНОВА

В вечере принимают участие артисты
 Санкт-Петербургских музыкальных и драматических театров

Дом Актера им. К.С. Станиславского
 СПб О СТА РФ (ВТО)
 Санкт-Петербург, Невский пр., д.86

способствовал лучшему пониманию мной природы театра, а его знание литературы и обширнейшая личная библиотека помогли мне познакомиться со многими выдающимися произведениями, в том числе давно (или вообще!) не издававшимися в нашей стране.

Не могу не вспомнить о выдающемся режиссере документального кино Михаиле Сергеевиче Литвякове, открывшем для меня дверь в этот интереснейший жанр. С ним меня также связали узы многолетней совместной работы и творческой дружбы. Литвякову мы, кстати, обязаны замечательной подборкой фотографий-портретов Шостаковича, сделанных в Доме творчества «Репино» осенью 1969 года в период перед премьерой Четырнадцатой симфонии (эти фотографии растиражированы в многочисленных изданиях). Дмитрий Дмитриевич там запечатлен в клетчатом шарфе во время съемки документальной ленты «Здравствуй, Россия!», предназначенной для показа на Всемирной выставке в Осаке. На нескольких фотографиях видны и мы: «законные» ученики Шостаковича, его бывшие аспиранты — Александр Мнацаканян и Владислав Успенский, и «незаконный» — это я. Шостакович позже сказал Литвякову: «Вы — первый человек из фотографировавших меня, который не только пообещал мне показать сделанные фотографии, но и выполнил свое обещание!»

Хотел бы упомянуть также о своем друге детства из Хорового училища. Это Вадим Суханов, сын профессора Ленинградской-Петербургской консерватории по классу кларнета Павла Николаевича Суханова. Не чувствуя призвания к музыке, он ушел после седьмого класса в обычную школу, окончил ее с медалью и поступил на филологический факультет Ленинградского университета. Его не по годам богатая эрудиция в области литературы и философии способствовала моему общему развитию. Вадим был литературно одаренным человеком, писал очерки о спортсменах, в частности, о футболистах (он не только сам играл с детства и был страстным болельщиком, но и меня приобщил к этому азартному занятию). После его преждевременной смерти московские друзья обнаружили в его бумагах немало стихов и издали небольшой сборник. Помнится, Вадим также говорил, что работает над романом... По окончании университета он пошел «по комсомольской линии», скоро оказался в Москве, где, к сожалению, его карьера быстро прервалась из-за пагубной «русской» привычки, которой способствовала служба в международном отделе ЦК ВЛКСМ и необходимость бывать на многочисленных приемах. Однако еще до того он приобщил меня к университетской жизни (непохожей на консерваторскую!). Я бывал на лекциях (прослушал семинар по творчеству Достоевского, чьи произведения только что вышли из подполья — ведь это была середина 50-х годов!) и даже провел с филологами целое лето в трудовом отряде на Карельском перешейке.

Словом, если бы я попытался рассказать обо всех людях, оставивших след в моей судьбе, на это не хватило бы одного вечера. Да и материала, иллюстрирующего эти встречи, могло бы не найтись.

И все же этот творческий вечер не остался без живой музыки. После фрагментов кино- и телепередач, отрывков из крупных сценических произведений зрители услышали несколько сочинений из прошлых литературно-музыкальных программ, ставших традиционными для Дома Актера. В исполнении солистов театра «Зеркаль» Дениса Колесникова и Дарьи Росицкой прозвучали фрагменты вокальных циклов Н. А. Мартынова на стихи И. Бродского («Да не будет дано...», «Мой голос торопливый и неясный...»), Б. Ахмадулиной («По улице моей») и Г. Лорки («Я боюсь потерять это светлое чудо...»), а пианистка Яна Русинова, аккомпанировавшая певцам, сыграла две фортепианные миниатюры из названных телесериалов — вальс «Шарманка» и Романс.

Присутствовавшие на вечере гости долго не покидали концертную гостиную Дома Актера, выражая Николаю Авксентьевичу искреннюю признательность за то, что он не только напомнил о значительных вехах своего творческого пути, о людях, которым он благодарен,

но и предоставил нам возможность вспомнить музыку, которую все мы когда-то слышали, и познакомиться с редкими записями многих сочинений. Однако ощу-

щение, что мы лишь слегка прикоснулись к увлекательному музыкальному миру нашего современника, пока не исчезло...⁴

Литература

1. Кулагина В. Странствующий рыцарь современного балета // Балет ad libitum. 2008. № 3 (12). С. 11–16.

Peter CHERNOBRIVETS “Self-expression is the only aim of any creative work”

Peter Chernobrivets is a St. Petersburg composer, musicologist, Associate Professor of the St. Petersburg Conservatory, an author of musical compositions for chamber orchestra, instrumental company and solo instruments, and also of the monograph “Basics of musical aesthetics” and academic articles. In an interview, which was held on 18 October 2018, he reminisces about his years of study, talks about his creative works and teaching, reflects on modern music.

Keywords: P. A. Chernobrivets, T. S. Bershadskaya, the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, composition, harmony, musical aesthetics, modern music, 20-tone equal temperament.

Петр ЧЕРНОБРИВЕЦ «Самовыражение — единственная цель любого творческого акта»

Петр Анатольевич Чернобривец — петербургский композитор, музыковед, доцент Петербургской консерватории, автор музыкальных сочинений для различных составов, монографии «Основы музыкальной эстетики», научных статей. В интервью, состоявшемся в октябре 2018 года, П. А. Чернобривец вспоминает о годах обучения, рассказывает о своем творчестве и педагогической деятельности, размышляет о современной музыке.

Ключевые слова: П. А. Чернобривец, Т. С. Бершадская, Санкт-Петербургская консерватория, композиция, гармония, музыкальная эстетика, современная музыка, двадцатитоновая система темперации.

По традиции ежегодно в апреле в Проккофьевском зале Мариинского театра исполняются сочинения Петра Анатольевича Чернобривца. В этом году концерт состоялся 13 апреля. Название этих концертов — «Диалог температур» — имеет свое объяснение: в программу входят произведения, написанные в редкой двадцатитоновой системе. Такой непривычный для восприятия строй мало знаком слушателю, однако П. А. Чернобривец настаивает именно на его жизнеспособности. Неординарность мышления композитор и педагог проявляет во всем.

Интервьюеры. Расскажите, как вы «входили» в музыкальный мир?

Петр Чернобривец. Мысленно обращаясь к годам детства, могу сказать, что влечение к музыке, желание ею заниматься изначально было очень большим. Я хорошо помню мое отношение к фортепиано как к некоему

божеству (пока еще непостижимому). Но сам дальнейший путь был достаточно традиционен: первые попытки занятий с педагогом — детская музыкальная школа — школа при Ленинградской консерватории — собственно консерватория...

И. В вашем роду были музыканты?

⁴ Интересующихся читателей адресуем к персональной статье о Николае Авксентьевиче Мартынове на электронном ресурсе «Энциклопедический словарь Санкт-Петербургской консерватории» (www.conservatory.ru).