

О своих учителях

Первым моим учителем музыки, да и не только музыки был мой дедушка Капырин Владимир Николаевич. Он не был профессиональным музыкантом, но хорошо играл на четырёхструнной домре в самодеятельном ансамбле народных инструментов при электрозаводе, где он работал инженером, что в те времена было очень распространено. Ансамблем руководил замечательный музыкант и педагог Иван Назарович Фефелов. В силу того, что дед сразу по достижении шестидесяти лет ушел на пенсию и соответственно из ансамбля, я ни разу не видел его на сцене. А такие музыкальные коллективы в те времена много выступали на разных городских площадках, в том числе и в платных афишных концертах. Так что у него был довольно большой сценический опыт, о чём свидетельствовали его многочисленные рассказы. Иногда он играл мне на домре некоторые сольные виртуозные партии из репертуара ансамбля, и это было действительно очень хорошо. У него была прекрасная домра работы русского мастера Емельянова с грифом из красного и чёрного дерева, редкие по тем временам медиаторы из черепахового панциря. Когда мне исполнилось восемь лет, моя прабабушка Капырина Лидия Павловна подарила мне, скорее всего не без совета деда, маленькую четырёхструнную домрочку. Она имела вид пиколки, но звучала в том же диапазоне, что и обычная домра. Каждый год летом мы жили на съёмной даче, что в те времена было очень распространено среди москвичей, живших, как правило, в коммунальных квартирах. И вот дедушка как-то так ненавязчиво вдруг стал мне подсовывать этот инструмент, показывать, как на нём играют. Постепенно я стал приспосабливаться к этой домре, научился извлекать из неё какие-то звуки. Дед в то время стал увлекаться игрой на классической гитаре и как только я научился играть простейшие мелодии народных песен, он сразу мне аккомпанировал на гитаре. И мы уже как бы музицировали. Я думаю, что если б он этого не делал, у меня вряд ли бы возникло желание заниматься игрой на домре, тем более что в детстве на даче так много разных соблазнов.

Постепенно я научился по слуху играть уже довольно большие музыкальные отрезки, как правило, это были несложные вариации какую-нибудь народную мелодию, например «Светит месяц» или «Коробейники». После этого он не побоялся мне дать свою уже полноразмерную домру, свой дорогой концертный инструмент, а сам он к тому времени заказал себе у мастера концертную классическую гитару. Надо сказать, что в то время, начиная с тридцатых годов, в самодеятельности вместо нот была распространена так называемая упрощённая цифровая система записи. Внешне она выглядела похоже на ноты, но это только внешне. Музыка записывалась на линейках цифрами. Каждая цифра означала лад на грифе инструмента, на который ставится палец. Количество линеек (не путать с нотоносцем) соответствовало количеству струн у инструмента. То есть точно указывалось местоположение ноты, которую требуется прижать пальцем на соответствующей струне. Длительности выписывались по аналогии с нотами. Половинные и целые ноты писались как кружочки вокруг цифр, что внешне напоминало нотную запись.

Я довольно скоро овладел этой нехитрой «наукой» и сразу получил доступ к довольно внушительному архиву партий ансамбля в так называемой «цифровой записи». Понятно, что автоматически всё это сыграть мне тогда было просто не под силу, да и многие партии, рассчитанные на состав ансамбля с большим, чем дуэт с гитарой количеством инструментов, приходилось переделывать, адаптируя к малому составу. Это был мой первый опыт аранжировочной деятельности. Мне это неожиданно понравилось, и я увлёкся этой работой. Наш дуэтный репертуар, если

можно так сказать, сильно расширился. После того как эта работа была закончена, я стал записывать цифрами другие понравившиеся мне мелодии, которые слышал по радио, телевидению или на пластинках. Там было уже много эстрадной музыки, причём не обязательно советской. Дедушка же сам записывал себе на листочке бумаги новые произведения буквами гармонических обозначений уже тогда пришедших к нам из Америки и основательно вошедших в нашу жизнь. И вот уже почти каждый день, а в дождливые дни особенно, мы садились с ним вдвоём репетировать. Дед мой был человеком аккуратным и основательным и к тому времени у нас уже были специальные репертуарные папки с нотами, а так же пюпитры. Всё шло к тому, что пора было начинать концертную деятельность на публике, и мы её начали.

По вечерам бабушка накрывала на дачной терраске чай, звали гостей, после чего мы садились музицировать. В гости к нам приходили как мои родители, так и друг моего деда Николай Александрович Векшан с женой Верой, живший так же на даче неподалёку от нас. Он был по национальности цыган, но уже почти полностью обрусевший. Как и любой цыган, он, конечно же, не мог жить без гитары. Играл он на ней весьма специфически, в перевёрнутом виде, так, что басовые струны у него были внизу. Сольные партии он не играл, а мог лишь только аккомпанировать аккордами. На первую долю он, как правило, брал одновременно сразу две ноты на самой высокой и низкой струне, а потом проводил глиссандо сверху вниз. И так почти всегда. Если он играл один, то получалось очень однообразно и даже слегка назойливо, но вот в ансамбле уже из трёх инструментов это звучало весьма неплохо. Кроме того, он был человеком интеллигентным и очень музыкальным и тонко чувствовал, когда можно добавить звука, а когда нужно уйти на третий план. Он также замечательно пел и был даже внешне похож на очень популярного и любимого тогда певца Николая Сличенко. Жена его Вера тоже неплохо пела, особенно русские романсы. Таким образом, у нас в репертуаре появилась и вокальная часть. Когда летние вечера были особенно теплые, бабушка накрывала чай за столом на улице, и мы музицировали уже на улице. Соседи по даче усаживались за забором слушать нашу игру, а некоторые люди с соседних дач подходили к калитке и стоя слушали наши домашние концерты.

Зимой я три раза в год на всё время своих школьных каникул приезжал к бабушке с бабушкой на новую, уже отдельную, квартиру. Дед старался по возможности кроме лыжных прогулок в лесу, катания на санках и поездок в центр города, устраивать мне ещё и культурную программу. В первую очередь это было посещение концертов. Особенно мне запомнились тогда концерты Неаполитанского ансамбля МГТУ имени Баумана, которым руководил Николай Дмитриевич Мисаилов. Это был хорошо известный московской публике самодеятельный коллектив, который регулярно выступал в различных московских залах с программами лёгкой классической музыки, итальянскими и неаполитанскими песнями. Фактически это был уже небольшой оркестр, с которым впоследствии у меня завязались тесные творческие отношения, продолжающиеся и по сей день.

Поскольку мой дед Владимир Николаевич серьёзно увлёкся к тому времени классической гитарой, он регулярно ездил на занятия к замечательному музыканту и педагогу, о котором я уже упоминал ранее, Ивану Назаровичу Фефелову, руководившим в своё время электрозаводским ансамблем народных инструментов, где когда то играл мой дед. Иван Назарович был очень известным и уважаемым музыкантом и педагогом. У него частным образом занимались тогда очень многие известные музыканты, исполнители на мандолине, гитаре и лютне. Дома у него была небольшая коллекция редких старых и, по-видимому, дорогих инструментов, особенно итальянских, на которых он иногда сам играл. Дед каждый раз брал меня с собой на эти занятия. Кроме самих по себе занятий было много разговоров о музыке, о музыкантах, о музыкальных инструментах, их истории, конструктивных

особенностях, о современных и старых мастерах, доставая какой-нибудь редкий инструмент из своей коллекции, Иван Назарович демонстрировал его особенности и возможности. Он был очень эрудированным и интересным собеседником, кроме того очень доброжелательным и обаятельным человеком. Когда у него было время, после занятий мы садились пить чай и беседа продолжалась. Иногда мы заставляли у него в квартире известных тогда музыкантов, среди которых особенно выделялся замечательный гитарист, исполнитель на семиструнной гитаре Борис Петрович Окунев. Как-то раз, придя немного раньше положенного времени, мы застали окончание урока с ним. Я тогда был очень впечатлён его игрой на гитаре и тем как Иван Назарович с ним работал. Казалось бы, что ещё можно было добавить к такой великолепной виртуозной и тонкой игре? И вот оказывалось что можно лучше, ещё лучше. Впоследствии Борис Петрович приходил к нам в гости вместе со своим коллегой гитаристом, с которым они играли дуэтом. После застолья они так великолепно музицировали, да и просто общались. Для меня, подростка, сидеть рядом за одним столом с музыкантами такого уровня, слушать их разговоры о музыке, игру на инструментах было большой честью. Всё это производило на меня тогда огромное впечатление, прививая любовь к музыке, да и вообще к искусству. Когда мне исполнилось десять лет, появилась идея отдать меня куда-нибудь учиться музыке. Перед этим я ходил заниматься во Дворец Пионеров в оркестровую группу домристов оркестра имени Локтева. Занятия по домре были групповыми, и пару раз я даже поучаствовал в репетициях оркестра, но какого-то серьёзного впечатления на меня это тогда не произвело. И вот неожиданно в ноябре месяце вечером позвонил дедушка и сказал, что он посоветовался с Иваном Назаровичем, который настоятельно порекомендовал отдать меня в музыкальную школу к очень хорошему педагогу Валентину Михайловичу Евдокимову.

И вот мы втроём с отцом и дедом ноябрьским вечером приехали в музыкальную школу №18 Ленинградского района города Москвы. Школа находилась в стареньком двухэтажном доме с печным угольным отоплением. Мы прошли по небольшому узкому коридору школы и постучались в дверь с левой стороны. Нас встретил довольно молодой красивый человек высокого роста, чем-то немного похожий на Жана Поля Бельмондо. Он попросил меня что-нибудь сыграть на домре. После чего он сказал нам, что он согласен меня взять в свой класс, но зачислить меня в школу посреди учебного года будет не так просто, поскольку его класс к тому моменту был уже полностью укомплектован. Однако он подчеркнул, что поскольку его просил за меня лично Иван Назарович Фефелов, он постарается уладить этот вопрос с директором школы. И действительно, через некоторое время я был зачислен к нему в класс прямо посреди учебного года, что в советское время не особо приветствовалось. Поскольку я пришел в школу уже в десятилетнем возрасте, то я был зачислен в класс по пятилетней ускоренной, более интенсивной программе обучения. Так началась моя учёба и моё общение с Валентином Михайловичем Евдокимовым, человеком который сыграл огромную роль в моей жизни и которому я во многом обязан тем, что стал профессиональным музыкантом и композитором.

По странному стечению обстоятельств через некоторое время в класс В.М. Евдокимова был зачислен парень такого же возраста, как и я, Миша Подгайский и тоже по пятилетней программе. Как потом выяснилось, что мы ещё и родились в один и тот же день 28 февраля. Впоследствии наши судьбы тесно переплелись – мы кроме музыкальной школы вместе поступили в музыкальное училище к одному и тому же педагогу, после окончания училища разошлись по разным ВУЗам, а потом опять по удивительному стечению обстоятельств сошлись - служили вместе в армии в Ансамбле Песни и Пляски МВО. В результате, он стал высококлассным домристом, работал в знаменитом Ансамбле Песни и Пляски имени Александрова, с которым объездил полмира, но после смерти Евгения Николаевича Мисаилова

(сына Николая Дмитриевича, дирижера Неаполитанского Ансамбля, о котором я уже писал ранее), возглавил этот коллектив как дирижер. И теперь, когда я пишу эти строки, мы по-прежнему активно творчески общаемся, теперь уже как композитор и аранжировщик с дирижером. Но об этом чуть позже.

А тогда мы активно включились в «учебный процесс». Было интересно. Валентин, как мы все его тогда за глаза звали, хорошо умел к каждому найти свой подход и даже как-то расположить к себе. Иногда он вёл себя довольно фривольно с учениками, много курил на уроке, мог рассказать какой-нибудь перчёный анекдот, при этом оставаясь очень строгим и требовательным педагогом. Честно говоря, мы все его немного побаивались, побаивались его строгости, а иногда и гнева. На уроке он сидел либо за фортепиано, аккомпанируя ученику, поскольку концертмейстер был далеко не на всех уроках, либо в кресле красного цвета, прямо напротив ученика. Если ему всё нравилось, он разваливался в кресле, клал ногу на ногу и закуривал сигарету, параллельно делая замечания. Но если ученик не занимался, он брал в руки зажигалку и начинал нервно постукивать по деревянному подлокотнику кресла. Это было уже верным признаком надвигающейся бури. Говорят, что иногда в порыве гнева он швырял со всей силы зажигалкой прямо в ученика. Правда, со мной такого никогда не было. В какой-то год мне так составили расписание, что я приходил на урок после более старшего ученика, которого звали Вася. Этот Вася так умудрялся измотать нервы Валентину, что мне даже было страшно находиться в классе. После его ухода он объявлял небольшой перерыв, чтобы хоть как-то прийти в себя и старался начать со мной занятие с «чистого листа». Вообще, со мной у него была другая манера общения. Он на меня почти никогда не кричал. Если я был не совсем готов к уроку, он прекращал урок и просто со мной разговаривал, причём совсем не как с ребёнком. Он обычно начинал с фразы – *«Дим, ну ты уже здоровый мужик, ты что, не понимаешь, что ли... Я не буду заниматься с тобой в таком виде... Я что, сейчас должен учить с тобой этот пассаж весь урок? Ты понимаешь, что приходя в таком виде на урок, ты меня просто не уважаешь. А скажи мне, почему я после этого должен тебя уважать?»*. Говорил обычно тихо и доверительно. Потом за невыученный урок мне полагалась символическая экзекуция – я должен был одеться (раздевалки в школе не было) и повернуться к нему задом, после чего он давал мне ногой смачный пинок под зад и я уходил. Вообще я заметил, что со всеми своими учениками он разговаривал по-разному и что неизменно – все его очень любили и уважали. Ещё он умел довольно жестко защищать своих учеников, если они подвергались несправедливым нападкам со стороны других педагогов. Был такой случай и со мной. Со второго класса обучения я стал ходить на занятия по общему фортепиано. Вела его уже пожилая женщина (как её звали, я не помню). Вела себя со мной она очень спокойно, даже слишком спокойно. У меня иногда складывалось ощущение, что она разговаривает со мной как с каким-то недоразвитым человеком. Например, она начала со мной учить басовый ключ. На каждый урок она задавала мне выучить новую ноту в басовом ключе на нотоносце и его местонахождение на клавиатуре, то есть где пишется и где находится на инструменте. Я сначала думал, что это будет касаться только одной октавы, а дальше по аналогии. Но нет, она продолжала мне задавать «выучить» ту же ноту, но уже в другой октаве, потом следующую ноту и т.д. И так почти год. Репертуар мой тоже был весьма специфическим. Хорошо помню набор композиторов, произведения которых я тогда играл: Гедике, Майкапар, Лекуппе, Павлюченко, Беркович, Кабалевский и т.д. Не помню, чтобы я сыграл хоть что-то из классики, хоть что-то простое. Ведь есть же детский альбом Чайковского, Шумана, есть достаточно много несложных, но красивых произведений. Понятно, что при таком подходе я фактически прекратил что-либо делать в классе общего фортепиано. Но вот само по себе фортепиано... само по себе фортепиано меня манило сильнее домры. Родители как раз купили новый инструмент и поставили мне его в комнату. И я часами мог от него не

отходить. Я начал играть по слуху самую разную музыку, всё что я слышал, и что мне нравилось, я старался воспроизвести на инструменте. Никто мне ничего не подсказывал и трезвучие я тогда брал вторым, третьим и четвёртым пальцем. Диковато конечно, но я тогда не знал как нужно. И вот когда я уже мог что-то более-менее внятное сыграть, я решил показать это своему педагогу по общему фортепиано. Её реакция меня поразила до глубины души – она немедленно вызвала родителей и в ультимативной форме потребовала прекратить всякую «самодеятельность», иначе она пригрозила отчислить меня из класса и поставить на собрании вопрос об исключении из школы. Я был просто шокирован и на следующем же уроке рассказал всё Валентину. Он сразу же попросил меня что-то сыграть на фортепиано, смеялся над моей доморощенной аппликатурой, тут же показывал мне как надо. Потом одобрительно потрепал меня по голове и сказал, что бы я продолжал в том же духе. Неожиданно посмотрел на меня так серьёзно и добавил: «Дим, ты уже взрослый мужик и должен понимать, что бывают разные люди, и выбрать другого педагога по общему фортепиано я тебе не могу. Значит, просто не слушай больше эту старую дуру (буквально) и никогда больше ничего ей не показывай. После чего он вызвал в школу отца и видимо рассказал ему что-то подобное. Беседовал он с ним без меня, что он там ему говорил, я не знаю. Но после этого отец стал, приходя с работы частенько просить меня что-то «сбачать» на «пианине».

Так же со второго года обучения мы с Мишей Подгайским стали ходить по воскресеньям на оркестр. Это был полный восторг! Несмотря, что тогда воскресенье это был единственный выходной, мы все делали это с большим удовольствием. Валентин Михайлович не любил муштры, не заставлял никого «сдавать партии». Напротив, он учил быстро ориентироваться в ситуации, проявлять находчивость и пересаживал некоторых из своих учеников на разные другие видовые инструменты. Я поиграл и на привычной уже малой домре, и на басовой, и на альте. Таким образом, мы подспудно осваивали новые инструменты и учились ансамблевому музицированию. Он всё время подчёркивал, что мы не должны упираться глазами только в свою партию, а должны слушать других, учил понимать и слышать оркестр. И дети принимали такой подход, большинству нравилось, что он не сюсюкает с нами как с маленькими детьми, а говорит на нормальном языке, как со взрослыми и умными людьми. В более старших классах, после оркестра у нас появились занятия по ансамблю. Репертуар был самый разный, от обязательных в то время патриотических пьес до Моцарта и Гершвина. Оркестр, несмотря на то, что был учебный, каждый год выступал в крупных московских залах, таких как Кремлёвский Дворец Съездов, Большой зал Института имени Гнесиных и других. Валентин любил разыгрывать людей, а иногда и просто похулиганить. Помню, как однажды он разыграл Елену Порфирьевну Агафонникову, хормейстера, теоретика и просто замечательного человека, с которой Валентин был в дружеских отношениях. Однажды мы играли на концерте вместе с хором, которым руководила Елена Порфирьевна. В конце программы был знаменитый марш из кинофильма «Весёлые ребята». Аранжировка была вполне традиционная (кстати, все аранжировки делал сам Валентин). И вот за пару репетиций он подозвал меня, Мишу Подгайского и ещё кого-то кто играл на фортепиано и заговорщически предложил устроить такую шутку. Первый куплет сыграть оркестром традиционно, а потом мне неожиданно пересесть за малый барабан с тарелкой, Мише взять струнный контрабас (а он параллельно с домрой занимался в школе ещё и в классе контрабаса и очень неплохо играл), а пианисту сесть за заранее выставленное фортепиано. Вместо обычной пары вступительных тактов ко второму куплету я должен был сыграть джазовый брейк на барабанах, после чего должно было начаться, по тем временам, форменное джазовое безобразия. Оркестр второй куплет не играл, а в третьем куплете по ходу репетиции были сделаны соответствующие изменения.

Отрепетировали в самый последний момент, так чтобы ни Елена Порфирьевна, ни хор ни о чём не знали. Пикантность придавало ещё и то, что дирижировала сама Елена Порфирьевна. И вот настал день концерта. Эта песня завершала концерт. Мы честно отыграли весь концерт, потом первый куплет и вдруг... Надо было видеть выражение лица Елены Порфирьевны! Надо отдать ей должное, она сразу всё поняла и продолжила дирижировать, делая вид, что всё так и было задумано, хор тоже как-то быстро сжился с новым стилистическим решением и даже стал пританцовывать. Валентин стоял в это время за кулисами и то помахивал ей ручкой, то посылал воздушные поцелуи. Такого финала концерта никто не ожидал и зал взорвался бурными и очень продолжительными аплодисментами. Когда Елена Порфирьевна всё же дошла до кулис и произнесла что-то вроде «гад!», Валентин Михайлович спокойно и дружелюбно сказал ей: «Елена Порфирьевна, похоже, у вас сегодня успех, публика требует повторить. И действительно, аплодисменты не прекращались. Пришлось повторять на бис. Тут уже мы совсем распоясались и вместо проигрышей между куплетами сыграли три джазовых соло: сначала на фортепиано, потом на контрабасе и в конце на барабанах. Удивительно, но директор школы, которая отвечала за концерт, весьма лояльно отнеслась к этим шалостям. На выпускном собрании в музыкальной школе, Валентин Михайлович тоже устроил неожиданный поворот. Вначале была официальная часть, где в присутствии родителей нам вручали дипломы об окончании музыкальной школы, потом небольшой концерт выпускников, а потом, традиционное в таких случаях застолье. И вот когда уже закончился концерт, быстро переоборудовали зал под банкет, выставили столы с едой и напитками, и все расселись. Началась совместная трапеза педагогов, родителей и учеников. И вот неожиданно на сцену выходит Валентин Михайлович Евдокимов и говорит: «Мне бы хотелось позвать на сцену выпускника нашей школы Диму Капырина (то есть меня) и попросить его поиграть для нас какую-нибудь приятную лёгкую музыку на рояле. Во время своей учёбы он очень неплохо занимался в классе общего фортепиано под руководством своего педагога, указав на моего педагога по общему фортепиано, и даже попросил её приподняться так, что ей даже поаплодировали. Мне не оставалось ничего, как выйти на сцену и играть. Жаль, что я тогда не смог разглядеть выражение её лица. Отношения с Валентином Михайловичем у меня продолжались и после окончания музыкальной школы. Ещё дважды он сыграл очень важную роль в моей судьбе. Первый раз это было в музыкальном училище на государственном выпускном экзамене по специальности (домра), где он был членом государственной комиссии. Экзамен я тогда сыграл из ряда вон плохо. Во-первых, потому что я тогда уже практически не занимался на домре, а готовился к поступлению в консерваторию на композиторский факультет, а во-вторых, потому что я очень переволновался и у меня прямо на сцене стали сильно и неуправляемо трястись руки. Поставить оценку выше тройки мне с такой игрой было просто невозможно. Но с тройкой мне бы не дали направление на поступление в ВУЗ и по закону я должен был идти в армию и потом ещё три года отработать по распределению. Всё это фактически ломало мне жизнь. К тому времени я уже стал лауреатом первой премии на конкурсе молодых композиторов среди средних учебных заведений, где главным призом была публикация моего произведения в издательстве «Советский Композитор», одном из двух крупнейших на то время всесоюзных издательств наряду с «Музыкой». Профессор Московской консерватории Мюллер, бывший председателем конкурсной комиссии, официально во всеуслышание пригласил меня тогда к поступлению в Московскую Консерваторию. Все всё понимали, но поставить оценку выше тройки мне было невозможно. Валентин Михайлович как член государственной комиссии, принимавшей выпускной госэкзамен в училище (как мне потом рассказывали), неожиданно вышел на сцену большого зала, где проходил экзамен и произнёс речь. Что он говорил я, конечно точно не знаю, но мне передали, что что-то сильно

пафосное. Пару фраз в вольной интерпретации до меня потом всё же дошли – «Если вы сейчас поломаете ему жизнь, вы себе этого никогда не простите... Вы потом в очереди будете к нему стоять с просьбами что-то специально для вас написать». И в результате мне всё же поставили четвёрку, дающую мне право на прямое поступление в ВУЗ. Самое интересное, что сам Валентин мне об этом ничего так и не рассказал. При всей своей порою экстравагантной манере поведения, он был человеком скромным и очень требовательным к себе. И второй раз он меня очень серьёзно выручил с заявкой на распределение после окончания Львовской Консерватории. По закону я был обязан отработать три года после окончания ВУЗа в каком-то учебном заведении. То есть Львовская Консерватория обязана была меня куда-то распределить. Все более менее приличные места, как правило, бывают заняты и речь, скорее всего, могла идти о работе в клубе какого-то райцентра Львовской области или что-то в этом роде. Конечно, можно было попробовать поехать и на месте договориться, получить официальный открепительный талон. А если администрация на это не пойдёт? Если у них пустует какая-то должность, на которую никто не хочет идти, а тут как раз обязательное распределение? Я обратился к Валентину, который в то время работал директором музыкальной школы имени Дунаевского. И он ради меня пошел на серьёзный для себя риск. Мы договорились встретиться в школе рано утром за час до официального открытия школы. Мы прошли в кабинет секретаря, он нашел нужный бланк и напечатал мне на машинке с трудом, одним пальцем официальный запрос во Львовскую консерваторию на распределение меня в школу имени Дунаевского. Поставил все нужные печати, но зарегистрировать этот запрос не стал. Отдал мне этот документ и предупредил меня, чтобы я никому кроме консерваторской комиссии по распределению его не показывал. К счастью, консерваторская комиссия тогда сразу приняла эту бумагу и не стала посылать запрос на подтверждение в школу, что вполне могла бы сделать.

Будучи директором школы Дунаевского, он мечтал организовать у себя в школе джазовое отделение. И когда ему это удалось, он пригласил меня к себе в школу и предложил возглавить отделение джазового фортепиано. Он был человеком немного обидчивым, и мне было не так просто отказаться от этого предложения. Я, конечно же, объяснял ему, что я не джазовый пианист и мне не хотелось бы заниматься профанацией. Он это и сам прекрасно понимал, но ему нужен был человек, который не загубит это дело на корню, особенно вначале. Ему нужен был человек, который любит джаз, любит учеников и который в результате сможет наладить работу в правильном направлении. Не помню, сколько мы тогда выпили у него в кабинете, помню только, что разошлись уже поздно. К счастью потом нашелся такой человек, который идеально подошёл ему во всех отношениях – это замечательный джазовый пианист и прекрасный педагог Евгений Гречищев, который за время своей педагогической деятельности в школе создал целую плеяду молодых и талантливых джазовых пианистов. По удивительному стечению обстоятельств, именно Евгений Гречищев позднее стал педагогом моего сына Владимира Капырина, во многом благодаря которому он стал концертирующим джазовым пианистом.

До самой смерти Валентина Михайловича мы периодически встречались. Он звал меня (да и не только меня) на свои юбилеи, просил меня принести какие-нибудь буклеты с международных фестивалей современной музыки, афиши, ноты, показывал их своим друзьям, коллегам, бывшим ученикам. Он вообще любил своих учеников, которые уже давно выросли и стали музыкантами известных оркестров, ансамблей, педагогами училищ и ВУЗов. Он любил пышные застолья. Ещё в музыкальной школе он собирал весь свой класс у себя дома на свой день рождения. Мы собирались, пили вино, общались. Он не был ханжой и мог говорить на любые темы. Он любил людей, коллег по работе, не злился и не держал камня за пазухой.

Насколько я знаю, за всё время его преподавания в музыкальной школе около тридцати человек стали профессиональными музыкантами, да и просто хорошими людьми. Для меня он всегда останется моим учителем с Большой Буквы.

В 1975 году всё с его же лёгкой руки, я после окончания музыкальной школы поступил в Московское музыкальное училище имени Октябрьской Революции (ныне институт имени Шнитке). Как я уже писал выше, мы поступили в училище вместе с Мишей Подгайским, а так же Костей Молчановым, ещё одним его учеником, который пришел к нему в последний выпускной класс для подготовки к поступлению в училище. И все мы трое поступили к одному и тому же педагогу Галине Георгиевне Еловниковой.

Галина Георгиевна была человеком спокойным, уравновешенным и рассудительным. Она довольно быстро поняла, что занятия на домре меня мало интересуют, а на старших курсах, когда я уже откровенно увлекался сочинением музыки, она стала относиться к моим занятиям по домре ещё более лояльно. Однажды даже дело дошло до неприятной, почти скандальной ситуации. Если не ошибаюсь, на третьем курсе я должен был сыграть то ли экзамен, то ли зачёт по специальности. Так получилось, что я не успел выучить наизусть нотный текст одной из пьес. Называлась она, то ли фантазия, то ли вариации на две русские народные темы. Автора я сейчас уже не вспомню, но помню, что пьеса эта была только недавно написана и издана и её ещё почти никто не знал. Состояла она собственно из двух народных тем и вариаций на них, идущих строго поочередно, сначала на одну, потом на другую тему. Потом небольшая разработка, тональные смещения, кульминация и реприза в виде сокращённого возвращения первоначального материала. Но это теоретически, а практически из всего нотного текста я знал только сами темы и первую вариацию. Концертмейстером у нас на всём протяжении обучения была замечательная женщина и великолепный музыкант Наталья Николаевна (фамилию, к сожалению уже не помню). Я подошел к ней перед экзаменом, объяснил ситуацию, сказал, что я попробую что-то сыграть и попросил её меня как-то поддержать, действовать по ситуации, то есть, по сути, тоже импровизировать. Она несколько не удивилась моей наглости, слегка улыбнулась мне и заговорщически ответила, что-то вроде – *ну, давай попробуем*. Надо сказать, что она чувствовала себя в музыке как рыба в воде и кроме всего обладала свойством прекрасно слышать партнёра и подстраиваться под него. Единственное что она меня попросила, это сесть так, чтобы она меня видела, а я видел её, и мы могли бы как-то взаимодействовать. На урок к Галине Георгиевне я перед экзаменом предусмотрительно не пришел, чтобы она не сняла меня с экзамена, и она ни о чём не подозревала.

Первое что я сделал, когда вошел в класс, где проходил экзамен, это переставил стул, на котором сидели домристы. Потом мы заиграли. Первых несколько вариаций прошли гладко, поскольку изначальная структура, заложенная в самих темах, сохранялась, и общий гармонический план был такой же. Менялась только фактура и характер музыки по принципу уплотнения и всё большего появления мелких нот и характерных приёмов звукоизвлечения, что весьма характерно для подобных пьес. Дело облегчало то, что концертмейстер играл по нотам и общая структура пьесы фактически сохранялась. Менялась только партия домры, ну и ещё какие-то коррекции. Но когда дошло дело до разработки, то уже мне пришлось встраиваться в гармоническую канву, что получалось, честно говоря, не очень гладко, местами возникали несуразности, ляпы и гармонические шероховатости. В кульминации единственным выходом из сложившейся ситуации было перехватить инициативу и пойти вразнос, нахально и эмоционально. Я увидел, что Наталья Николаевна уже отстранилась от нот, следила за моей игрой и ловила меня на ходу. Я понимал, что настало время поставить кульминационную точку, и нарочито демонстрируя ей свои

намерения начал постепенное движение вверх шестнадцатыми по любым нотам, что часто бывает в подобной музыке и застыл на верней кульминационной ноте. Наталья Николаевна очень чутко мне саккомпанировала. Она сняла руки в конце пассажа, дождалась пока я возьму ноту и после этого уверенно поставила кульминационный аккорд, точно попав в гармонию (у неё был превосходный слух). Ну, а после этого мы традиционно сыграли репризу - первые две темы, с чего и начиналась вся эта музыка.

Галина Георгиевна сидела с нервно-пунцовым лицом и поглядывала на членов экзаменационной комиссии. Комиссия отреагировала на это совершенно спокойно и буднично, ведь эту музыку тогда ещё никто не знал. Только балалаечник Юрий Павлович Мордасов, похоже, что-то заподозрил. Сразу после того как комиссия вышла в коридор, он пытался задать мне какие то вопросы, но Галина Георгиевна меня быстро предусмотрительно увела. Она повела меня в класс и всю дорогу не проронила ни слова. Я думал, что после этого она меня просто выгонит из своего класса. Мы зашли в класс, куда вскоре пришла и Наталья Николаевна. И тут она её спрашивает – *«Наташ, а что это такое вообще было, я имею ввиду фантазию на две народные темы?»* Наталья Николаевна как обычно с лёгкой улыбкой ей отвечает – *«Дима не выучил нотный текст, и нам пришлось немного поимпровизировать».* - *«Митя (так она меня называла), ну ты и фрукт. Хорошо, что эту музыку ещё никто не знает, а то был бы такой скандал».* К счастью никаких санкций и последующих оргвыводов тогда для меня не последовало. На первом курсе училища на меня большое впечатление произвело непродолжительное общение с Дорой Романовной Балтер, педагогом по фортепиано, к которому мы втроём вместе с Мишей и Костей почему то попали в класс общего фортепиано.

Хорошо помню свой первый урок. Я пришел к ней в класс на Большой Ордынке (тогда у училища было два здания). Меня встретила уже немолодая, но какая-то цветущая женщина, источающая благородство и доброжелательность. Она поставила на пюпитр рояля какие-то ноты, что-то не сложное и попросила сыграть. А надо сказать, что после занятий по общему фортепиано в школе, когда меня заставляли играть так, как будто у меня шарик от настольного тенниса в ладони (и периодически вкладывали мне этот шарик в ладонь во время игры в буквальном смысле). В результате у меня выработалась какая-то странная манера держать руки, закругляя ладони как лапки у грызуна, задирая вверх локти и вжимая голову в плечи. Хотя когда я играл что-то сам, без нот, этого не было.

И вот я сел за рояль, принял свою дикую позу и начал что-то играть. Она меня сразу остановила, подошла ко мне, внимательно на меня посмотрела и попросила начать ещё раз. Я опять скрючился. Она меня снова остановила, попросила встать и пройти до двери. После чего попросила подойти к ней, сесть за рояль, потом опять встать и пройтись. «Вроде бы всё нормально», сказала она. Потом она меня попросила сесть за рояль, просто сесть. Потом она меня попросила положить руки на клавиатуру, не нажимая клавиш. Потрогала мои руки. Попросила поставить пальцы на клавиши и взять какой-нибудь аккорд. Я извлёк какие-то звуки. «Да вроде бы всё нормально» - опять сказала она.

- «Скажи мне, деточка, а почему ты так съеживаешься и сжимаешь руки, когда играешь?»

- «Потому что меня так учили, потому что для правильной постановки рук меня заставляли играть на уроке со вложенным в ладонь теннисным шариком».

Тут она уже сама как-то расслабилась, но никак не стала ничего комментировать.

Попросила просто положить руки на рояль, расслабить их и начать играть.

-«А как же постановка?», спросил я.

-«А это теперь и есть твоя постановка, играй, и ни о чём не думай».

После этого я расслабился и уже больше никогда не принимал эту дикую позу за роялем.

Занятия с нами она поручила своим старшекурсницам в виде педпрактики у них дома и лишь иногда она прослушивала нас, делая замечания, как нам, так и нашим наставницам. И вот уже в конце года на экзамене я играл первую часть сонаты Гайдна, полифонию Баха, ну и ещё что-то из классики. Через год Дора Романовна эмигрировала в Израиль, и я её больше никогда не видел.

У меня появился новый педагог по общему фортепиано. К огромному сожалению, я не помню её имени и фамилии. Помню лишь, что она была азербайджанка по национальности, но именно она сыграла в моей жизни далеко не последнюю роль. Это была какая-то удивительно тихая, спокойная и доброжелательная женщина. Не удивительно, что я буквально сразу «сел ей на голову». Я стал сам выбирать себе программу, приносил какие-то ноты, что-то играл. Она всё это терпеливо сносила. Однажды я принёс ей полифоническую пьесу композитора Мирзоева. Я поиграл ей. Она меня спросила: «Правда хорошая музыка? Это наш азербайджанский композитор». Меня тогда это немного удивило. На втором курсе я уже начал всю сочинять музыку. Я периодически приносил и показывал ей свои пьесы, которые сам вставлял в свою учебную программу. И вот однажды, когда я принёс ей свою очередную пьесу, она вдруг сказала мне довольно строго и определённо – «Дима, тебе нужно заниматься композицией с профессиональным композитором. Я знаю, что сейчас в соседнем классе занимается Виктор Иванович Егоров, профессиональный композитор, член Союза Композиторов». Я как-то сразу оробел и стал отнекиваться, тогда она попросила меня встать, взяла меня за руку и буквально отвела меня в класс к Виктору Ивановичу.

Виктор Иванович встретил меня приветливо и доброжелательно. Он посмотрел мою новую пьесу, что-то сказал по этому поводу и мы договорились, что я к нему буду ходить и показывать свою музыку. А потом он меня включил в свой факультативный класс композиции.

Он никогда не правил мои сочинения, просто говорил какие-то замечания, которые я мог принимать или не принимать. Иногда после его замечаний я сам что-то исправлял, иногда нет. Вскоре я познакомился и с другими учениками его класса. Это были очень приятные и милые люди. Общей отличительной чертой всех его учеников было то, что все они были разными и все писали очень разную музыку, как технически, так и стилистически. Некоторые из них впоследствии стали профессиональными композиторами. Иногда он собирал своих учеников и просто показывал какую-то музыку. Особенно, если вдруг ему попадались какие-то интересные ноты. Он просто брал клавишник и играл с листа, а иногда, если надо, и подпевал. Вообще, он блестяще владел фортепиано и четкой партитур.

Мне очень нравилось, что периодически устраивались концерты из музыки учеников его класса, где можно было на публике представить свою музыку. А на последнем курсе училища четыре молодых композитора из его класса, включая меня, написали большое совместное сочинение – кантату «Гимн Москве» для солистов, хора, оркестра и рок-группы, которое было торжественно исполнено в большом зале училища. Да, в то время уже было и такое.

Но самое главное, как мне кажется, он обладал редким и очень ценным качеством – какой-то природной деликатностью, он очень аккуратно и бережно относился к своим ученикам, опасаясь поранить тонкую творческую душу, не помню, чтобы за всё время моего пребывания в классе он кого-то обидел, или унижил. И сам он никогда не самоутверждался и не позировал перед учениками, никому не приводил в пример своих сочинений и никогда ни на чём не настаивал. Просто советовал и мягко так опекал, приводил какие-то примеры из музыки, старался расширить музыкальный кругозор.

Со второго курса я постепенно начал посещать занятия по сольфеджио и гармонии на теоретическом отделении. Я уже не помню точно, как познакомился с замечательным педагогом и музыкантом, человеком огромной эрудиции с Ириной Дмитриевной Злобинской, которая сыграла в моей жизни возможно ключевую, даже поворотную роль. Я помню, что подошел как-то к ней и попросился тихонько присутствовать на уроке сольфеджио в группе у теоретиков. Она мне разрешила. Потом ещё раз, ещё, и в результате я начал регулярно посещать эти занятия. Первое время я просто тихонько сидел и наблюдал. Единственное что я делал вместе со всеми, это писал диктант. После уроков, которые я посещал на отделении народных инструментов, это был принципиально другой уровень. Навыков, приобретённых тогда на теоретическом отделении училища, мне с лихвой хватило даже на консерваторию, настолько высокий уровень был задан тогда на этом отделении. Одни только атональные трёхголосные полифонические диктанты чего стоили! Правда, эти диктанты нам давали уже на четвёртом курсе, но и до них мне скучать там не приходилось.

Я как-то рассказал об этом Валентину Михайловичу Евдокимову, с которым мы продолжали поддерживать отношения, и он сразу же настоятельно рекомендовал мне заняться гармонией. Хотя на отделении народных инструментов такого предмета ещё не было (он появился немного позже), он дал мне телефон своего знакомого теоретика и посоветовал мне и Косте Молчанову взять несколько частных уроков, чтобы потом было легче начать занятия в училище. Он справедливо считал гармонию одной из важнейших теоретических дисциплин и продолжал следить за нашим развитием даже после того как мы выпорхнули из его гнезда.

И вот, когда я уже немного овладел техникой написания гармонических задач в четырёхголосном изложении, имел представление о правилах голосоведения и соединения пускай ещё пока простых аккордов, я попросился к Ирине Дмитриевне и на уроки гармонии. Я довольно быстро подравнялся в уровне с теоретиками и чувствовал себя в группе почти на равных, тем более, что Ирина Дмитриевна постепенно начала меня спрашивать на уроке наравне со всеми и даже выставлять символическую оценку, которая, конечно же, оставалась только на листочке с заданием или произносилась устно. Это касалось и уроков сольфеджио.

Меня тогда приятно удивило, что все теоретические экзерсисы не подавались абстрактно, а обязательно как-то увязывались с живой музыкальной практикой. Ну, например, у Ирины Дмитриевны ты не мог получить пятёрку за задачку по гармонии, если ты её выполнишь просто сухо и абстрактно, пускай даже по всем правилам. Ты должен был обязательно найти в МУЗЫКЕ этой задачки художественную составляющую. Если мелодическая линия голоса в условии задачи имела какой-то характерный интервальный состав, своего рода «изгиб», желательным было подчеркнуть это в виде полифонических имитаций этого мотива в других голосах, необязательно точно, но так чтобы это читалось слухом. Так же большое значение придавалось стилистическому аспекту. Правила голосоведения так же могли быть несколько скорректированы в зависимости от стилистики исполнения задачи. От строжайших, при строгом классическом воплощении, до весьма вольных, если речь шла о романтизме, особенно позднего периода. Помню, я как-то увлёкшись линейным движением в задачке, выставил несколько пауз в различных голосах, там, где голоса как бы сами кадансировали, что было в строгом смысле конечно недопустимо в учебном процессе. Удивительно, но Ирина Дмитриевна совершенно спокойно к этому отнеслась, сказав, что по её мнению в данном контексте это вполне допустимо.

На третьем курсе училища я написал концертину для домры с оркестром народных инструментов. Как-то после урока показал Ирине Дмитриевне клавиш. Она его внимательно посмотрела, сразу же указала на место, которое по её мнению следует немного подправить, и оказалась совершенно права (я в тот же день исправил это

место). Ещё она попросила меня переписать клавир ручкой и отдельно выписать партию домры. Через некоторое время я принёс ей ноты, и она стала репетировать это концертно с Костей Молчановым, который к тому времени уже блестяще играл на домре. А потом она стала исполнять эту музыку с ним на разных концертах вне рамок музыкального училища.

На третьем курсе она как-то спросила меня после урока, что я собираюсь делать после окончания училища, собираюсь ли я куда-нибудь поступать. Я ей честно ответил, что хотел бы поступить на композиторский факультет в консерваторию или в институт имени Гнесиных. Мне кажется, она ждала от меня такого ответа, поскольку сразу же у нас завязался оживлённый разговор на эту тему. В конце разговора она мне сказала, что хотела бы познакомиться и серьёзно переговорить с моим отцом по этому поводу.

Когда пришел отец, она устроила для него небольшой спектакль. Попросила меня встать у рояля и гоняла по всему материалу в традиционно очень быстром темпе. Она знала, что я легко со всем этим справлюсь, но всё это затевалось не для меня, а было призвано оказать на моего отца серьезное впечатление, и, видимо, оказало. Потом уже начался практический разговор на эту тему. С этого момента началась моя подготовка к поступлению в консерваторию, которая в результате была исполнена с колоссальным запасом прочности.

Ещё одним серьёзно повлиявшим на меня педагогом на теоретическом отделении была Изольда Абрамовна Мееровская. Хрупкая женщина небольшого роста с очень живыми глазами, великолепной эрудицией, каким-то заразительным артистизмом и чувством юмора. Она вела у нас на отделении народных инструментов зарубежную музыкальную литературу. Всё что она рассказывала нам о музыке того или иного композитора, она мгновенно подкрепляла небольшими отрезками, которые она играла тут же на рояле. Она обладала какой-то феноменальной памятью и эрудицией и многое из того, что она нам тогда играла, она играла по памяти. Кроме того, она подкрепляла свои рассказы о музыке историями из жизни композиторов. Это были весьма забавные истории, часто даже курьёзные, дающие нам представление о композиторах не как о памятниках вылитых из бронзы, а как о живых людях.

Помню один случай, произошедший со мной на уроке. Темой нашего занятия была музыка Дебюсси. Странно, но до этого я совершенно не знал его музыки, хотя благодаря Пушкинскому музею был уже неплохо знаком с полотнами французских импрессионистов. И вот когда она начала играть его знаменитую прелюдию «Шаги на снегу», у меня начался какой-то странный неконтролируемый смех. Видимо музыка оказала на меня такое сильное впечатление, что вызвала вот такую странную, дикую реакцию. Я просто покатывался со смеху, от неудобства и растерянности засовывал голову под стол, закрывал лицо руками, но ничего поделать с собой не мог, смех не прекращался. Тогда она прекратила играть и поставила эту же самую музыку на пластинке, сделав погромче, чтобы я не мешал слушать остальным. Когда музыка закончилась, мой смех всё равно продолжался. Тогда Изольда Абрамовна посмотрела на меня и спокойно так сказала – «Дим, выйди из класса, успокойся, умойся холодной водой, а когда успокоишься, заходи снова в класс». Я так и сделал. После урока она не проронила ни слова по этому поводу, как будто всё что произошло, было совершенно обычным делом. Буквально сразу после этого я начал сочинять музыку в подражание Дебюсси. Тут же у меня появилась пьеса с характерным названием «Вечернее море в лучах заката», а одна из тогда написанных пьес «Облака» вошла в мой Детский альбом, который был написан более чем тридцать лет спустя и многократно издан в нескольких издательствах.

На четвёртом курсе училища, она, уже явно вне учебной программы рассказывала нам о зарубежной музыке двадцатого века. Именно от неё я впервые услышал о

композиторах Нововенской школы, о Мессиае, Булезе, Штокхаузене. Значительно позже, уже после окончания консерватории, я встретил её на концерте фестиваля Московская осень, где исполнялось моё сочинение, и ещё несколько раз после этого мы встречались на подобных концертах.

Очень важным занятием в училище для меня тогда стала игра в оркестре русских народных инструментов. Я уже имел подобный опыт ещё со времён учёбы в музыкальной школе. Но в училищном оркестре количество репетиций, играемых произведений, концертов было несоизмеримо больше чем в музыкальной школе, да и сам уровень оркестра был, конечно же, выше. В оркестре была группа уникальных тембровых баянов, имитирующих игру на настоящих духовых инструментах, где каждый из баянов (назвать их баянами можно весьма условно) соответствовал какому-нибудь духовому инструменту. Таким образом, кроме настоящих баянов, была, по сути, представлена полная группа деревянных и медных духовых.

С оркестром работало сразу несколько дирижеров. Мне наиболее запомнились двое: Евгений Павлович Синельников и Юрий Михайлович Волынский. Это были два совершенно разных человека по темпераменту, пристрастиям, манере дирижирования и общения с оркестром. Евгений Павлович был человеком очень эмоциональным и музыку он тоже во многом воспринимал через эмоцию, образно. В какой-то момент он мог вообще отвлечься от дирижерской схемы и «вытягивать» из оркестра нужную ему эмоциональную составляющую. Сам он при этом всецело отдавался этому без остатка, поэтому к концу репетиции, несмотря на свои вполне ещё молодые годы, заметно уставал. Он совершенно не терпел пустой, ненаполненной игры. Каждый контрапункт партитуры имел для него большое значение, поэтому репетиционная работа была очень подробной и даже дотошной. Он научил меня слышать оркестр в красках, в тонких тембровых оттенках и каждое выступление с ним для меня было событием. После окончания училища я продолжил с ним общение, бывал у него дома, показывал свои партитуры. После моего окончания училища, его пригласили в училище имени Гнесиных возглавить учебный духовой оркестр. Как-то он позвал меня на репетицию оркестра, а потом предложил мне что-нибудь для них написать. К сожалению, я тогда этого и не сделал, в первую очередь по причине слабого знакомства со спецификой игры на духовых. Эти навыки пришли ко мне намного позже.

Юрий Михайлович Волынский был напротив человеком лёгким, артистичным, но вместе с тем и очень требовательным. Большое внимание он старался уделять классике, что для оркестра народных инструментов было не характерно. Он старался по возможности включать в репертуар оркестра произведения высокого профессионального уровня, особенно это касалось современных авторов, писавших для оркестра народных инструментов. Большое значение он уделял деталям и компонентам оркестровой фактуры. При этом он выступал не только в роли дирижера, а ещё и педагога, поясняя студентам что, как и почему он делает. Большое внимание он уделял оркестровой стилистике. То, что для него было нормальным в обработке народной песни для оркестра, было совершенно недопустимо в классическом произведении. Помню, что однажды он взял в концертный репертуар оркестра 38 симфонию Моцарта. В кулуарах было много ропота по этому поводу. Ну и действительно, зачем оркестру русских народных инструментов выносить на сцену знаменитое классическое произведение. Но он считал, что это нужно в первую очередь для студентов, которые смогут многое для себя понять и многому для себя научиться. И ведь он оказался совершенно прав! По-прошествии уже почти сорока лет я помню эти напряженные репетиции. Кстати говоря, точно так же считал и Валентин Михайлович Евдокимов, взявший однажды в репертуар школьного оркестра первую часть одного из концертов Моцарта и исполнивший её на публике.

Несколько лет назад в 2016 году я был на репетиции своего сочинения для струнного оркестра в училище (теперь это музыкальный институт имени Шнитке) и неожиданно для себя встретил на коридоре Юрия Михайловича. Мы разговорились, и он пригласил меня сказать пару слов на праздновании своего восьмидесятилетнего юбилея, что я с удовольствием и сделал. А на следующей репетиции я встретил в коридоре, практически на том же месте, Изольду Абрамовну Мееровскую, с которой мы так же с удовольствием побеседовали.

После окончания музыкального училища я собирался поступать в Московскую консерваторию, но у меня неожиданно возникли проблемы в военкомате, которые перечеркнули все мои планы. Несмотря на то, что я с таким трудом, во многом благодаря Валентину Михайловичу Евдокимову всё же получил рекомендацию, дающую право без отработки трёх лет по распределению поступать в ВУЗ и отдельную справку в военкомат с просьбой об отсрочке от службы в армии, мне всё же вручили повестку на призывной пункт. Знающие люди подсказали мне, что в принципе я могу без проблем с законом избежать военной службы и получить отсрочку от армии до окончания обучения в ВУЗе, но для этого мне надо поступать в любое высшее музыкальное заведение в одной из союзных республик кроме РСФСР, откуда меня немедленно заберут в армию. Как мне объяснили, это было связано с какими-то тонкостями отношений министерств союзных республик. Я не стал вникать в эти тонкости, а просто сделал так, как мне порекомендовали, и всё получилось именно так, как и было запланировано.

И вот, резко изменив свои планы, я уехал поступать во Львов лишь только потому, что туда по работе часто ездил отец и там жил его очень хороший приятель, коллега по работе и мне было, где остановиться на первое время. Приятель отца Юрий Игнатьевич Филяс оказался очень образованным и эрудированным человеком. Кроме того, он как-то в своё время даже соприкасался со Станиславом Людкевичем и был знаком с дирижером, профессором Львовской консерватории Юрием Луцивым. Он порекомендовал мне сразу показаться заведующему кафедрой композиции Лешеку Зигмундовичу Мазепе, чтобы знать, есть ли смысл мне на что-то рассчитывать или нет. В то время это было обычной практикой. Я взял ноты своих сочинений, кассетные записи и пошел в консерваторию.

Лешек Зигмундович встретил меня весьма дружелюбно. Сначала мы с ним просто беседовали, он задавал мне разные вопросы, в том числе и чисто профессиональные. Потом он пригласил меня сесть за рояль и поиграть свою музыку, сам он тоже сел рядом, разглядывая ноты. В самом конце своего показа, я достал партитуру концертино для домры и оркестра народных инструментов и кассету с записью. Но оказалось, что в консерватории есть только большие плёночные магнитофоны, а кассетных магнитофонов не было. Тогда он просто просмотрел партитуру, немного картинно, по театральному выдержал паузу и сказал, что он не возражает против того чтобы я поступал во Львовскую консерваторию. Напротив, ему приятно, что в случае моего успешного поступления, в стенах Львовской консерватории будет учиться композитор из Москвы, и сразу как-то ненавязчиво предложил мне поступать к нему в класс.

Я, разумеется, согласился. После чего он пригласил меня через некоторое время прийти к нему домой обсудить технические детали. Мы договорились о времени, он оставил мне свой адрес и вот уже через пару дней я был у него дома.

Оказалось, что действительно было довольно много деталей и нюансов по сдаче экзаменов, что было связано с некоторой коррекцией программ обучения в России и Украине. Например, в экзаменационных билетах по музыкальной литературе отдельным пунктом был вопрос, связанный с украинской музыкой, чего не было в программке поступления в Московскую консерваторию, были и другие небольшие различия. Мне срочным порядком пришлось взять кое-какие книжки и постараться с

ними хотя бы поверхностно ознакомиться. Ещё одной неожиданно возникшей проблемой стал языковой барьер, ведь многие книги были на украинском языке. Но в результате, всё же я поступил в консерваторию и с этого момента начался новый этап не только моей учёбы, но и моей жизни в целом.

Учебный процесс и мой круг общения в консерватории был связан с первой очередь с кафедрой теории и композиции, а в первое время во многом непосредственно с моим педагогом по композиции Лешек Зигмундовичем Мазепой, который понимая многие трудности, с которыми я тогда сталкивался, заботливо помогал мне и иногда даже буквально опекал меня. Лешек Зигмундович, по национальности поляк, родным языком для которого был польский, владел ещё несколькими языками и при этом прекрасно говорил по-русски. Со мной он говорил исключительно по-русски, что для меня тогда было важно, особенно первые полгода.

Он был человеком мягким и неконфликтным и никогда на меня не давил. Если я в какой-то период времени ничего не писал, Лешек Зигмундович никогда не упрекал меня и не подстёгивал. Я навёрстывал упущенное и проблем на этой почве никогда не возникало. Он не пытался из меня кого-то «слепить», не навязывал мне своих эстетических ценностей. Он работал со мной «на моём поле» с материалом, который я приносил. А в молодые годы у меня довольно часто менялись пристрастия и увлечения. Единственный раз он сделал мне замечание на эту тему, сказав мне: – «Дима, ну что это вы в последнее время всё библикаете? Вы понимаете, о чём я говорю»... Дело в том, что тогда я увлёкся фортепианной музыкой Валентина Саввича Библика, харьковского композитора, к творчеству которого я до сих пор отношусь с большим уважением и теплотой, особенно к его фортепианной музыке. Почему-то Лешек Зигмундович это тогда раздражало. В какой-то момент Л.З. Мазепа ввёл такое правило: мы все, кто у него учился, собирались всем классом, прослушивали разные музыкальные произведения от Гайдна и Моцарта до Шнитке и Лютославского, а потом что-то из прослушанного обсуждали, спорили. Причём Лешек Зигмундович строго следил, чтобы все приходили. Это была очень хорошая идея и очень полезная.

А ещё он был незлобным, не завистливым и совершенно не мстительным человеком. В студенческие годы мы очень тесно общались и дружили с Богданом Сютой, очень талантливым и образованным человеком, который поступил в консерваторию на фортепианный факультет, но вскоре стал заниматься композицией и подал заявление о том, чтобы его приняли на кафедру композиции. Таким образом, он совмещал учёбу сразу на двух факультетах. Лешек Зигмундович предложил ему поступить к нему в класс, но Богдан тогда отказался и попросился в класс Петра Антоновича Гергели. Обычно такого не прощают, однако на учёбу Богдана на кафедре композиции это обстоятельство никак не повлияло. Более того, на четвёртом и пятом курсе Лешек Зигмундович поставил в план мероприятий концерты из наших с Богданом произведений, по одному отделению моей и его музыки. Это означало, что кафедра берет на себя обязательства по организации концертов, включая подбор исполнителей и печать афиш. По сути, это были наши авторские концерты. А ведь молодым композиторам очень важно услышать несколько своих произведений в одном концерте, почувствовать реакцию публики, понять, что получилось, а что не очень.

Ещё одним очень важным для меня человеком на кафедре был Владимир Васильевич Флыс. Наше знакомство с ним началось с довольно пикантного случая на вступительном экзамене по сольфеджио. Как известно, экзамен состоит из двух частей: письменного (диктанта) и устного. Как и положено было в то время, мы писали трёхголосный модуляционный диктант. Перед диктантом Владимир Васильевич вскрыл конверт с нотным текстом, объявил, что диктант будет в ре мажоре с модуляцией. Диктант был довольно простой с модуляцией в тональность

фа-диез минор. Я довольно быстро его написал и тут вдруг отметил, что диктант-то не модуляционный. Он весь написан в тональности фа-диез минор, просто начинается с шестой ступени и немного закрепляется на ней, о чём свидетельствуют парочка соль-бикаров в начале диктанта. И я решил так и записать. Поставил вначале три диеза при ключе, как и положено в тональности фа-диез минор. И вот, через некоторое время, я с удивлением узнаю, что за диктант мне поставили ... четыре с минусом. Я конечно с годами понял, насколько дерзко себя вёл на вступительном экзамене в консерваторию, но всё равно, это был уже удар ниже пояса. Войдя на следующий день в аудиторию для сдачи устного экзамена, я сразу же спросил, почему мне поставили четыре с минусом, хотя я всё правильно написал, в чем я был уверен. Владимир Васильевич протянул мне листок с моим диктантом, где «соль-диез» при ключе был перечёркнут, а у всех последующих нот «соль», кроме первых двух, где стояли бикары, ручкой были выставлены диезы и обведены в ошибку. Тем не менее, я продолжил в том же духе, сказав, что диктант-то не модуляционный, а просто начинается с шестой ступени. Владимир Васильевич посмотрел на меня взглядом, который был только у него, с еле заметной улыбкой в глазах, и сказал: – Ну ладно, продолжим. Он сел за рояль и начал меня гонять по всему материалу. Интервалы, цепочки аккордов, модуляционные последовательности, при этом всё – в быстром темпе, а потом уже и в крайних регистрах, то в низком, то в очень высоком. Но я был хорошо подготовлен и с лёгкостью всё это парировал. Потом в какой-то момент я понял, что это уже не экзамен, а поиск порога сложности, за которым я сломаюсь, но этого не происходило. Надо сказать, что присутствовал обоюдный азарт, и мне показалось, что Владимир Васильевич в этом своём азарте даже помолодел на время. Наконец, он нажал кластер в крайне низком регистре. Я стоял с правого боку от рояля и боковым зрением подсмотрел за руками. Это кластер, спокойно сказал я и назвал, от какой до какой ноты. И тут он сдался. На лице Владимира Васильевича промелькнула уже более открытая улыбка. Дружелюбно посмотрев на меня, он сказал: – «Я повинен вам сказать, що у Москві непогано вчать. Маєте п'ять». Потом между нами установились очень тёплые и доверительные отношения. Я занимался у В.В. Флыса в классе полифонии почти всё время моего обучения в консерватории, за исключением полугодия, когда он уезжал на курсы повышения квалификации – все педагоги консерватории время от времени обязаны были это делать. Мы с Богданом Сюттой попросили Владимира Васильевича составить расписание занятий так, чтобы мы могли приходиться вдвоём. Мы приходили, показывали ему сделанные нами работы, проигрывали все в четыре руки. Каждый раз мы старались писать полифоническую музыку в разных стилях. Помню, однажды мы решили написать фуги в стиле Пауля Хиндемита. Владимира Васильевича это несколько не смутило, он даже стал немного подправлять наши работы стилистически и сказал, что можно бы писать и посмелее, сообразно выбранному стилю. Вообще ему нравился наш творческий подход к занятиям, и он всячески нас в этом поощрял. Однажды в 41-м классе Владимир Васильевич попросил нас запереть дверь, после чего достал ноты Станислава Людкевича, изданные в Польше до 1939 года. Это были камерные сочинения, написанные в свободной атональной манере. Удивительно, но кого я не спрашивал, никто об этих сочинениях ничего не слышал. Это была очень тонкая и хрупкая музыка. Если бы мы тогда где-то проговорились, последствия могли бы быть для него очень тяжелыми. Значит, он нам доверял, что мне очень приятно осознавать и по сей день. Музыка В.В. Флыса почти не играли и я, честно говоря, думал, что он особо ничего и не пишет. Однако, не так давно, я случайно в интернете наткнулся на запись его симфонии оркестром Львовской филармонии, и только тогда начал понимать, какого высокого уровня это был композитор. Я благодарен судьбе, что свела меня с ним, и я имел честь у него учиться.

Ещё одним человеком, с которым у меня сложились не вполне обычные взаимоотношения, был педагог по гармонии Виктор Николаевич Козлов. Началось всё опять же со вступительных экзаменов. Был письменный экзамен по гармонии. Времени на написание отводилось с избытком. Задача была простая и я очень быстро её написал. Как положено в таких случаях, проверил. Потом проверил ещё раз. Ну что дальше делать? Я встал, подошел к столу. Виктор Николаевич посмотрел на меня с любопытством и спросил: – У вас какие-то вопросы? Я говорю, что нет, просто написал уже, хочу сдать работу и уйти. – А вы всё хорошо проверили? Прошло же только 20 минут, проверьте ещё раз. Я говорю, что проверил уже дважды, там всё правильно. Он взял листок, странно на меня посмотрел и я вышел. За экзамен мне поставили пятёрку, но мне кажется, что он меня запомнил. После этого, сразу на первом курсе, Виктор Николаевич стал вести гармонию у теоретиков и композиторов. Надо сказать, что занятия были очень скучными, но вовсе не потому, что ему нечего было сказать. Просто Виктор Козлов обладал одной особенностью: он был абсолютно неартистичным. Говорил монотонным голосом и совершенно не мог концентрировать свои мысли на какой-то одной теме. Вся его речь была сплошным потоком сознания от классической гармонии Моцарта к Дебюсси, потом к Скрябину, а после он и вовсе мог перекинуться на что-то немзыкальное. На меня всё это действовало как сеанс гипноза, в который я впадал буквально с первых фраз. Однажды я уснул у него на уроке и даже, как мне сказали, слегка захрапел. А потом я и вовсе перестал ходить, тем более что занятия были по утрам, а бурная студенческая жизнь не способствовала раннему пробуждению. И вот весной он встретил меня в коридоре консерватории и сказал мне строго, что у меня из трёх аттестаций две – неудовлетворительные (одна – не аттестован, а вторая – с двойкой). Я, правда, так и не понял, почему с двойкой, ведь я же ничего никому не сдавал и не отвечал. Виктор Николаевич сказал мне, что я должен прийти на урок, взять письменное задание и через пару дней сдать его, иначе он не допустит меня к экзамену и меня отчислят из консерватории. Я пришел на урок и получил задание. Это были пять задач по гармонии. Каждая правильно решенная задача давала один балл к оценке. Я сразу спросил, достаточно ли трёх правильно решенных задач для получения тройки и, соответственно, допуску к экзамену. Он удивлённо ответил, что да, достаточно. Я решил три задачи и принёс ему. Он спросил, а почему же только три, на что я ответил, что для тройки должно хватить. Он проверил, сказал, что всё хорошо, но почему же я не сделал все пять, ведь я же мог получить пятёрку. На что я довольно самонадеянно сказал, что пятёрку я постараюсь получить на экзамене, а для допуска достаточно и тройки. И вот наступил день экзамена. Мы зашли в класс, получили задание. Я посмотрел, всё было, как обычно. И я сразу попросился отвечать. Виктор Николаевич спросил меня: – А вы точно успели подготовиться? На что я ответил утвердительно. Он гонял меня пару часов по всему материалу, потом предложил мне сесть за рояль и сразу в четырёхголосном изложении играть модуляции в разные тональности разными способами при полном соблюдении правил голосоведения. Последним заданием было сыграть модуляционный период из «до мажора» в «фа-диез мажор» с внезапной модуляцией через увеличенное трезвучие. Я сыграл. После чего я посмотрел на педагога, мне показалось, что он был измождён. Он сел за стол, взял меня зачетку, посмотрел на меня и сказал: – «Дмитрий, вот что я хотел бы вам сказать: вы мне глубоко несимпатичны, и я хотел бы, чтобы вы это знали, но... как честный человек я должен поставить вам пятёрку по гармонии за год». После чего он взял перьевую ручку, и нервно, с нажимом поставил мне жирную пятёрку на весь лист, заняв все линейки для оценок на этой странице. Впоследствии другие педагоги спрашивали меня, где же им ставить оценки, когда уже всё пространство на странице занято этой пятёркой? Мне очень жаль, что в конце обучения я должен был сдать зачётку, мне очень хотелось оставить её себе на память. После экзамена

я, как обычно, с кем-то по львовской традиции пошел пить кофе. Когда через какое-то время я вернулся в консерваторию, я узнал, что разразился скандал. Почти вся группа после меня получила двойки. И даже Богдан Сюта получил единственную четвёрку, что было, конечно же, несправедливо, поскольку он очень хорошо знал гармонию. Дело дошло до декана факультета, видимо, состоялся нелицеприятный разговор, поскольку так не могло быть, чтобы нормально учившаяся и трижды аттестованная группа вдруг почти поголовно получила двойки на экзамене. Был объявлен день пересдачи экзамена. В объявлении было написано, что явка всех строго обязательна. Встретив Виктора Николаевича в коридоре, я спросил его, нужно ли мне приходить вместе со всеми на пересдачу. Он как-то очень недобро ответил мне: «Нет, вам не нужно».

Со временем наши отношения с Виктором Николаевичем наладились и даже стали дружескими и доверительными. С меня немного сошла юношеская спесь, а он, видимо, немного ко мне присмотревшись, решил, что не такой уж я и плохой. С ним было очень интересно общаться на индивидуальных занятиях. Я вскоре понял, что он очень тонкий и эрудированный человек. Я благодарен ему хотя бы только за то, что он буквально заставил меня проштудировать книгу Эрнста Курта о гармонии Вагнера. А также мы очень подробно занимались гармонией Скрябина и Дебюсси. Несколько раз, сбегая с собраний и политзанятий, мы оказывались где-нибудь в кофейне и беседовали на музыкальные темы. Как-то, оказавшись в Москве, Виктор Николаевич заехал к нам в гости, и мы вместе, почему-то сидя на ковре, под бутылочку коньяка, беседовали о музыке Валентина Сильвестрова. А позже, после прослушивания моей музыки на фестивале «Контрасты», он даже написал обо мне во львовской газете, сравнив мою музыку с музыкой Джоржа Крамба, что мне, конечно, было очень приятно. Иногда на уроках гармонии, особенно, если возникала какая-то дискуссия, Виктор Николаевич любил взять с собой парочку композиторов из группы и зайти в кабинет к Олегу Криштальскому. Олег Романович, обычно сидя в кресле, закуривал хорошую кубинскую сигару, и дискуссия продолжалась уже у него в кабинете. Я не помню случая, чтобы Олег Романович сказал, что занят или ему не до нас. Вообще тогда в консерватории царилла какая-то удивительная атмосфера, где не чувствовалось ни рангов, ни субординации.

С теплотой вспоминаю также о Петре Антоновиче Гергели. Будучи куратором нашей группы, он на групповых собраниях часто вместо политзанятий рассказывал нам разные интересные вещи из мира науки и искусства. Как-то, уезжая на полугодовые курсы повышения квалификации в Москву, Лешек Зигмундович Мазепа определил меня по композиции в класс к Гергели. Эти занятия, точнее, консультации продолжились и потом.

Да и вообще меня окружало тогда много интересных людей. Михаил Лемишко, преподававший у нас сольфеджио, прекрасный специалист и очень тонкий музыкант, кроме всего прочего, был ещё и заядлым грибником. Он подолгу и очень увлечённо мог разговаривать о грибах и Карпатах. Ярема Якубяк, читавший у нас «композиторские техники 20-го века», очень интересный был курс. Дезидерий Задор, у которого я должен был учиться инструментовке. После первого же задания он сказал: – Мне нечему больше вас научить, заходите ко мне просто так побеседовать. И я заходил. Он любил поговорить о музыке Бетховена, Брамса, Бартока и делал это вдохновенно.

Ещё один удивительный человек, буквально влюблённый в музыку, это – Эмилий Дмитриевич Кобулей. Помню, как мы вместе с Богданом Сюттой приходили к нему на занятия по анализу музыкальной формы. Сначала он обычно нам что-то объяснял, а потом садился за рояль и озвучивал только что сказанное. Как же он самозабвенно играл! Помню, однажды речь зашла об одной из сонат Бетховена. После анализа он сел за рояль проиллюстрировать какое-то место, о котором только что шла речь, увлёкся и сыграл всю первую часть сонаты, поднял руки, посмотрел на нас. Глаза

его были полны слёз. «Колоссально» – сказал он, почти прошептал, и дальше уже не смог говорить.

Вспоминаю и Екатерину Цирикус, и Наталью Швец (Савицкую), которая так рано ушла из жизни. У нас были тёплые не совсем формальные отношения. Наталья вела у нас курс зарубежной музыки. Всегда было интересно её слушать. У неё было своё глубоко личное отношение и восприятие музыки, которое зачастую расходилось с официальными описаниями из учебников. Она была очень убедительна в отстаивании своей точки зрения, с ней было интересно разговаривать. Подозреваю, что в своё время на неё написали не один донос. Один такой случай я знаю точно. Где теперь этот человек, я не знаю, но вот Наташа осталась в моей памяти навсегда.

Курс инструментоведения у нас читал Вячеслав Борисович Цайц. Большую часть курса он тогда посвятил органу. Подробнейшим образом он рассказывал нам об истории этого инструмента, различных школах производства (строительства), особенностях исполнительства, тембровой инструментовки и регистровки. И, что было особенно важно, говорил это не просто лектор-музыковед, а музыкант-практик. Кроме всего прочего он ещё замечательно играл на гобое.

Вспоминаю, конечно же, и Юрия Петровича Сливинского. Вообще, кабинет фольклористики был особым местом: шахматная доска, два кресла, особый дух спокойствия и гармонии. Как-то на уроке Юрий Петрович очень эмоционально рассказывал о старинных традиционных распевах, о какой-то бабушке в Карпатах, которая так волшебным образом пела, но запись её пения пропала. И когда стало понятно, что слова бессильны, он запел. Это был старинный карпатский распев, буквально несколько нот в нисходящей фразе. Но как же это было вдохновенно! Я запомнил это на всю жизнь. И ещё мне тогда подумалось, что возможно, он поёт это даже лучше той бабушки, и может быть его то, как раз и надо было бы записать, хотя очевидно, что он на это никогда бы не согласился.

Конечно, вспоминая кафедру теории и композиции начала восьмидесятых годов, невозможно не вспомнить о Стефании Стефановне Павлишин. Она не вела у композиторов никаких теоретических дисциплин, только заменяла как-то Наталью Швец, когда та была на курсах повышения квалификации. Помню, как-то я пришел на урок, даже не зная, о чём пойдёт речь, не говоря уже хоть о какой-то подготовке. И вдруг Стефания Стефановна меня сразу подняла анализировать вариации Веберна. Я подошел, упёрся взглядом в ноты и, стараясь выиграть время на изучение нотного текста, начал что-то мямлить. Она сразу всё поняла, но казнить меня не стала, сказав лишь что-то вроде того, что студенчество, молодость, не до Веберна... А вообще-то именно благодаря ей, мы впервые услышали многие произведения зарубежной музыки, такие, как «Вечные голоса детей» Джоржа Крамба или Концертштюки Карлхайнца Штокхаузена. Все эти плёнки с записями многих известных западных композиторов она привозила из зарубежных командировок и сдавала в консерваторский кабинет звукозаписи, чтобы любой студент мог их послушать.

Кроме кафедры теории и композиции у меня были достаточно тесные, можно даже сказать дружеские отношения с некоторыми из педагогов кафедры камерного ансамбля, а так же кафедры фортепиано. Одним из таких педагогов, повлиявших на меня в музыкальном и человеческом смысле, была Жанна Абрамовна Пархомовская, которая сейчас живёт в Польше, и с которой я до сих пор поддерживаю связь.

Познакомились мы, когда я учился ещё на первом курсе консерватории, в общежитии, где я тогда жил. Как только я попал в общежитие, я сразу обратил внимание на одного человека, сильно выделяющегося на общем фоне. Это был Николай Пятиков, одессит, высокий, интеллигентный человек с манерами

неприсущими советскому времени и красивой, выделяющейся на общем фоне изысканной русской речью. По вечерам, я и ещё несколько человек периодически ходили к нему вечером в гости на чай пообщаться и послушать музыку. У него были интересные записи и довольно редкие пластинки. Именно у него я тогда впервые услышал ре-минорный концерт Баха в исполнении Глена Гульда с неизвестно как оказавшейся у него английской пластинки. К нам периодически присоединялась очень милая, эрудированная девушка с живыми глазами и какой-то удивительно заразительной мимикой, которая приходила в общежитие к Коле. Мы, конечно же, сразу перешли на «ты». Позже с удивлением и даже некоторым конфузом я узнал, что это педагог консерватории Жанна Абрамовна Пархомовская, о которой я уже до этого был слышал. Жанна Абрамовна кроме своих прямых педагогических обязанностей занималась ещё активной концертной и организаторской деятельностью. Она готовила и проводила как отдельные концерты, так и целые тематические концертные серии. Одной из таких запомнившихся мне концертных серий была череда концертов камерной музыки Иоганнеса Брамса, растянувшаяся на несколько месяцев. Была поставлена амбициозная задача сыграть всю (или почти всю) камерную музыку, написанную великим композитором. Для этого она привлекала талантливых студентов и некоторых педагогов, соглашавшихся бесплатно играть и репетировать. Концерты проходили на очень высоком исполнительском уровне и вызывали большой интерес у прогрессивной и заинтересованной части студенчества. Я не только ходил на концерты. Жанна предложила мне как-то прийти на репетицию, послушать и высказать свои замечания. В то время это было совершенно нормальной практикой. Меня часто просили прийти послушать кого-то из студентов на кафедре камерного ансамбля, да и просто некоторые из студентов консерватории играли мне что-то из того что они готовили на концерт. Мне это тоже было очень интересно, кроме того, когда ты участвуешь в репетиционном процессе, ты намного глубже знакомишься с тем или иным произведением, чем если бы ты просто услышал его на концерте. И вот тогда я впервые увидел, как Жанна Абрамовна проводит репетиции. Там было чему поучиться, и я учился.

Вообще во Львовской консерватории в то время царила какая-то удивительная атмосфера, когда фактически отсутствовал субординационный барьер между студентами и профессорами, где отношения строились на основе взаимного доверия и уважения, не со всеми, конечно.

Кроме того я и ещё несколько человек посещали репетиции студенческого струнного оркестра, которым руководил замечательный скрипач и дирижер Матиас Вайцнер. Ему удалось создать оркестр такого уровня, что с ним работали и выступали многие известные музыканты и исполнители, такие как Владимир Спиваков, Юрий Башмет, Саулюс Сондецкис и другие. И мы не упускали возможность попроситься и присутствовать на репетициях таких выдающихся музыкантов. И многие навыки работы с оркестром я почерпнул именно в то время. Особенно мне запомнились репетиции Сондецкиса. Спокойный, возможно даже слегка флегматичный человек, он спокойно делал замечания, не вкладывая в свои слова почти никаких эмоций. Всё строго размеренно и очень точно, деталь за деталью. Казалось, его просто невозможно было вывести из себя. Но в результате в конце репетиции оркестр звучал уже совсем по-другому. Вот именно звучал. Это был уже качественно другой оркестр. Мне до сих пор непонятно, как простая череда замечаний, работа над деталями и отдельными компонентами оркестровой фактуры могла приводить к такой кардинальной смене качества.

Ещё одним человеком, оказавшим на меня влияние, в том числе и на моё творчество, была преподаватель французского языка Жанет Максимович. Жанет Теодоровна, француженка, которую волей судьбы во время второй мировой войны занесло во Львов, была человеком явно выделяющимся на общем фоне даже во

Львовской консерватории, где работало много венгров, поляков, людей с австрийскими корнями. Она знала около десяти языков, но при этом совершенно не говорила по-русски. Но только ради меня она более-менее сносно выучила русский всего за полгода, и когда я был не готов к уроку, она постоянно мне об этом напоминала.

Я хорошо помню, как я с ней познакомился. В школе и музыкальном училище я изучал английский язык. Но в училище тогда были большие проблемы с преподаванием английского. Педагоги часто менялись, были большие перерывы в занятиях. Поэтому когда у нас на курсе в консерватории объявили, что объявляется набор в группу французского языка с «чистого листа», я решил попробовать, тем более в детстве я прожил почти год в Алжире, фактически во франкоязычной среде. И вот я пришел на кафедру иностранных языков и увидел ярко накрашенную женщину, худощавую, с широкими скулами, характерными для француженок и очень богатой и выразительной мимикой. Она сидела в кресле, задрала ноги на стоящий рядом стул, и курила, на столике рядом с ней стояла чашечка кофе.

- *«Что вы хотели?»* Спросила она меня по-украински, Я сказал, что пришел по объявлению в группу французского языка, начинающую обучение с нуля. Она спросила меня, какой язык я изучал до этого. Я сказал, что английский. – *«Тогда зачем вы пришли ко мне?»* В этот момент я понял, что это и есть преподаватель французского. Я ей честно ответил, что фактически не знаю английского и хотел бы начать с нуля. Ещё я добавил, что к тому же меня вообще интересует французская культура и французский язык и что я прожил почти год в Алжире сразу после ухода из этой страны французов. Тут она буквально просканировала меня взглядом и сказала мне, что я принят. Она тут же предупредила меня, что так учить французский, как я до этого учил английский, здесь не получится, что она старая ведьма и спуска в занятиях она никому не даёт, что оказалось чистой правдой (кроме ведьмы, разумеется).

Она была человеком свободным и раскованным. На уроках она курила, пила кофе с коньяком, не смотря на запрет курения в консерватории, при этом оставаясь в высшей степени эрудированным, тонким и интеллигентным человеком. В группе у неё было несколько любимых студентов, и несколько нелюбимых. Не смотря на то, что я учился неважно, в первую очередь из-за своей какой-то природной неспособности к изучению иностранных языков, я входил в число любимчиков. Вместе со мной в число любимчиков входил ещё и Йозеф Ерминь, венгр по национальности, очень талантливый пианист, ныне профессор Львовской консерватории и один из наиболее известных сейчас пианистов в Украине, который, мягко говоря, тоже учился спустя рукава. Он обладал прекрасной памятью, поэтому первый год, когда объёмы информации были ещё не такими большими, он просто механически заучивал тексты и стихотворения, которые мы учили наизусть. Жанет откровенно говорила – *«Ёжи, я ставлю вам тройку, хотя вы не заслуживаете и единицы только за талант и за то, что вы его развиваете, вы будете пианистом с Большой Буквы (так оно и случилось)»*. Как-то раз, когда я не очень хорошо подготовился к занятию, она сказала мне – *«Ну что вы делаете? Почему вы не учитесь язык? Он-то вам как раз очень нужен. Вот посмотрите (указывая на одну из своих нелюбимых студенток), вот ей всё равно, выйдет она из стен консерватории и забудет, что и как учила»*. Тут я не выдержал, и в сердцах сказал ей – *«Я учу язык исключительно для себя, зная, что он мне никогда не понадобится, что я никогда не поеду во Францию»* И тут вдруг она мне и говорит - *«Дурню, ты поедешь во Францию, там будут играть твою музыку, тебя будут издавать во Франции, а ты не сможешь даже поддержать разговор и вспомнишь когда-нибудь мои слова»*. Так оно и случилось, действительно, были моменты, когда я не раз вспоминал эти её слова.

По отношению к некоторым студентам, к которым она хорошо относилась, она иногда применяла изысканные ругательства на старинном галицком наречии, именуемом как галицкий балак (или галицька балачка).

Всё обучение французскому языку было неразрывно связано с французской культурой. Мы учили тексты, связанные с деятелями французской культуры: композиторами, писателями, художниками. Отдельным, очень важным разделом обучения, было заучивание наизусть стихов французских поэтов. Я и сейчас могу спокойно прочесть наизусть несколько стихотворений целиком и ещё довольно много фрагментарно. Некоторые из французских поэтов, поэзия которых звучала для меня в оригинале, произвели на меня очень сильное впечатление, особенно поэзия Поля Верлена. Спустя много лет я написал свой первый цикл на стихи французских поэтов, включив туда одно из стихотворений Жана Ришпена, которое я когда-то выучил наизусть на уроках французского.

После окончания консерватории, когда я приезжал во Львов, я неизменно заходил на кафедру иностранных языков, и мы общались с Жанет, которая иногда ради меня прекращала занятия и распускала группу. Иногда мы общались на кафедре, иногда шли в какую-нибудь кофейню поблизости.

Как-то раз я попросил её в тонкостях перевести мне один фрагмент из стихотворения Пьера Реверди. Поэзия Реверди полна символизма, скрытых смыслов, личностных ассоциаций. Жанет сразу заметно оживилась и с детской непосредственностью спросила меня, откуда я знаю поэзию Пьера Реверди. «Из книги его стихов» - ответил я. Но она справедливо заметила мне, что купить книжку стихов Реверди на французском у нас практически невозможно. Я сказал ей, что эту книжку мне дал Эдисон Денисов и купил он её, скорее всего, во Франции. Она явно была удивлена.

Однажды, сразу после поездки в Париж, я встретился с Жанет и восторженно рассказал ей о том, что я был во Франции на серьёзном фестивале современной музыки в Париже, где исполнили и записали на радио два моих сочинения, что я заключил контракт с французским издательством и стал членом французского авторского общества. Но её реакция меня тогда сильно удивила. На неё мой рассказ не произвёл никакого впечатления. Она совершенно буднично сказала мне – «ну я же вам говорила. Помните?». Мне даже тогда показалось, что она ещё тогда, много лет назад просто видела это будущее.

Последний раз я с ней виделся за два с небольшим месяца до её смерти. Она уже наверняка знала, что скоро умрёт. Но я тогда даже и предположить этого не мог. Она была в хорошем настроении, много улыбалась, шутила. И как-то она сказала мне, что она рада, что меня учила, что теперь я уже и сам копаюсь во французской поэзии и литературе, открываю новые для себя имена и что, наверное, это и есть самый главный итог моего обучения у неё. Как-то в один из своих приездов во Львов, я пошел на Лычаковское кладбище, нашел её могилу, памятник с фотографией и у меня совершенно неожиданно и непроизвольно полились слёзы.

После Львовской консерватории, моё обучение продолжилось, как ни странно, в армии. После, буквально, сдачи экзаменов, собеседований и проверок я получил специальную директиву генерального штаба СССР для прохождения воинской службы в Ансамбле Песни и Пляски Московского Военного Округа. Ансамбль располагался в Лефортово, в одном из исторических мест Москвы.

В ансамбле я выполнял функции аранжировщика, а иногда и композитора. Главным моим учителем на протяжении всех полутора лет службы для меня был оркестр. Я поступил на службу в армию в 1985 году, как раз на сорокалетний юбилей победы в Великой Отечественной Войне. Расписание ансамбля в это время было загружено «под завязку» - концерты, записи на радио, участие в телевизионных программах, а кроме того гастроли и работа концертных бригад по воинским частям. Работы было

много. Каждый день я делал по одной аранжировке для оркестра, а иногда и для оркестра с хором. Иногда приходилось делать даже по две, но моим абсолютным рекордом стали три аранжировки, которые я умудрился написать всего за одни сутки. Было время, когда я почти не спал и однажды, во время репетиции оркестра, выйдя в туалет покурить, заснул стоя с сигаретой в руках в туалете и проспал так около получаса, пока меня не нашли и не увели на репетицию оркестра. Оркестр был очень приличный и во многом состоял из выпускников московской консерватории или института имени Гнесиных, призванных в армию после окончания обучения. С некоторыми из ребят, игравших тогда в оркестре, я до сих пор поддерживаю отношения.

Обычно я заканчивал делать аранжировку вечером, сдавал её для переписки в чистовой вариант для дирижера и расписки оркестровых партий, после чего я мог немного расслабиться. Ночью группа из нескольких человек готовила ноты, а утром я уже на оркестровой репетиции мог послушать то, что вчера написал.

Это была совершенно уникальная возможность экспериментировать с оркестром, особенно с духовыми. Писать партии в не совсем традиционных тесситурах, смешивать различные инструменты в аккордах, пробовать редкие, не совсем традиционные комбинации духовых и струнных инструментов в различных расположениях.

Кроме того, написав музыку к нескольким хореографическим номерам, я получил очень важный для себя опыт работы с балетом. Особенно мне запомнился один балетный номер «Битва за высоту». Когда на сцене к «вражеской группировке» с двух концов сцены медленно продвигались две группы. У каждой из этих групп была своя синхронная пластика, что находило зеркальное отражение в оркестре. Начало было в размере 5/8. Но через некоторое время после начала, в какой-то момент оркестр делился на две части, и одна группа оркестра играла музыкальный материал, написанный на 5/8, что соответствовало хореографической пластике одной из балетных групп, другая часть оркестра играла на 2/4, согласуясь с рисунком танца второй группы. В какой-то момент, ближе к концу, оркестр возвращался в единый размер 5/8. Партитура была разделена на две части, с разными несовпадающими тактовыми чертами для каждой группы инструментов оркестра.

Нельзя сказать, чтобы репетиции этого номера проходили гладко. Некоторые из «ветеранов» работавших по контракту, испытывая определённые трудности с координацией, начали роптать. Далее те же трудности, но ещё большего масштаба возникли на совместных репетициях с балетом. И всё же, в результате получился очень яркий, необычный и, как тогда любили говорить, авангардный номер, который вошел в полноценный и регулярный репертуар ансамбля.

Большую помощь и поддержку мне оказывал тогда второй дирижер ансамбля Олег Решеткин. Он умел как-то не явно, часто через шутку дать понять, что никаких претензий по поводу замысловатости аранжировок, каких-то неудобств или трудностей в оркестровых партиях принимать не будет, тем более, что никаких ляпов и несуразностей в своих аранжировках я не допускал. Неудивительно, что на меня периодически писали доносы в политуправление армии, и мне периодически приходилось общаться с представителями армейского КГБ. Я думаю, что такой практики общения с оркестром на протяжении полутора лет, я бы не смог получить больше нигде.

После службы в армии в моей композиторской судьбе наступили непростые времена. Я вдруг резко ощутил, что оказался один, и никто меня больше не поддержит, не предложит мне что-то написать или исполнить какое-то из моих сочинений. Правда, надо честно сказать, это частично компенсировалось моей женитьбой, а немногим позже и рождением сына. Семейные хлопоты занимали

тогда значительную часть моего времени, плюс к тому, что я пошел работать руководителем коллектива художественной самодеятельности, небольшого ансамбля для которого я делал аранжировки, репетировал, что в результате выливалось в ежегодную серию концертов.

Но вопрос дальнейшего композиторского развития встал очень остро и я в свободное время, которого у меня было тогда не так уж и много, стал писать музыку «в стол», не рассчитывая на исполнение. Это было непросто, в первую очередь психологически.

В этот момент меня очень сильно поддерживали мои друзья-композиторы Роман Якуб и Александр Щетинский. Роман при поддержке Александра Щетинского и композитора Юрия Сидоряка сумел организовать так называемые Летние Музыкальные Семинары, проходившие в красивых уголках Карпат в июне. Собиралась группа друзей единомышленников, в которую входили кроме вышеперечисленных людей Александр Гугель и Александр Гринберг. Кроме них к семинару периодически присоединялся музыковед Андрей Семёркин и композитор Александр Печенюк. Мы слушали современную не так давно написанную западную и советскую музыку, музыку классиков 20 века, смотрели партитуры, которые нам удавалось где-то достать. Кроме того, мы выносили напоказ свои новые сочинения, как исполненные, так и не исполненные, которые смотрели по партитурам. Для меня тогда это было отдушиной и дополнительным стимулом к творчеству. Я стал чувствовать, что я не один, вакуум вокруг меня начал рассеиваться, и я стал привыкать к новой для себя реальности самостоятельного человека и композитора. Во время проведения Летних Музыкальных Семинаров у нас возникла идея организовать серию небольших фестивалей современной музыки, а так же начать выпускать свой журнал. Сделать это в советское время было непросто. Тем не менее, у нас получилось подготовить и провести три небольших фестиваля современной камерной музыки в Воронеже, Омске и Львове в 1989-1990 годах. Наиболее крупным и резонансным получился фестиваль во Львове, где даже удалось устроить один оркестровый концерт.

А вот с журналом возникли проблемы. Для советского времени издавать свой журнал даже с сугубо музыкальной тематикой, было уже слишком. Первый номер журнала мы тогда уже почти подготовили. Открыть журнал было решено большим интервью с Эдисоном Денисовым.

Так получилось, что Роман Якуб, тесно сотрудничавший с Воронежским Театром Юного Зрителя, получил путёвку в Дом Творчества Актёра в Рузе, который находился рядом с Домом Творчества Композиторов, где как раз тогда находился Эдисон Васильевич Денисов. Роман позвонил мне и попросил приехать с магнитофоном, и мы на свой страх и риск пошли брать интервью.

Эдисон Васильевич отнёсся к нам очень серьёзно, и мы довольно долго сидели на втором этаже дачи, задавая вопросы, а он серьёзно и подробно на них отвечал. Это интервью в переводе на английский язык размещено на сайте Романа Якуба <http://www.ex-tempore.org/denisov.html>. В конце интервью мы показали ему свои партитуры, после чего он оставил нам номер своего домашнего телефона и мы договорились встретиться вновь, чтобы показать другие свои сочинения и пообщаться. Так началось моё знакомство с человеком, который сыграл в моей творческой судьбе огромную роль, которую даже трудно переоценить.

Помню, как я первый раз пришел к Эдисону Васильевичу домой показать свои сочинения и услышать его замечания. Он встретил меня в прихожей, выдал тапочки, и мы прошли в его кабинет. Первое что мне бросилось в глаза, это его портрет на стене работы Бориса Биргера. Замечательная, очень тонкая и красивая картина. Позже я узнал, что Борис Биргер был одним из его любимых художников. После нескольких вступительных фраз, он сел за стол и стал внимательно, не торопясь

рассматривать ноты которые я принёс. Пауза затянулась, и я начал заметно нервничать. Посмотрев мой фортепианный цикл из четырёх пьес «Состояния», он вдруг сказал – «Хорошие пьесы, но у вас тут есть одна проблема – это ритмическое однообразие. Вам надо поменять ритмику в четвёртой пьесе, убрать четверти и восьмушки и вместо них добавить триоли, квинтоли, ну сами понимаете...» И посмотрел так на меня с лёгкой, слегка уловимой улыбкой. Мне тогда это замечание показалось очень странным. Я никогда до этого не производил таких «хирургических операций» с материалом. Но придя домой, я, всё же, решил попробовать и, к моему удивлению, у меня получилось это сделать довольно легко и органично. Я как-то очень быстро привык к этим изменениям, мне даже в какой-то момент показалось, что всё просто встало на свои места. И в таком виде этот цикл был впервые исполнен Айваром Михашоффом на фестивале «Альмейда» в Лондоне и потом долгое время был самым исполняемым из моих сочинений.

Со временем мои визиты к Эдисону Васильевичу начали носить регулярный характер. Иногда я с ним встречался в Консерватории, где он тогда преподавал. Он всегда находил для меня время, иногда даже за счёт некоторых студентов, занимающихся у него по инструментовке. Однажды я пришел к нему в класс, и тут же, буквально через минуту вошел какой-то иностранный студент, который принёс ему своё задание по инструментовке. Эдисон Васильевич довольно бегло посмотрел партитуру, сказал, что в принципе всё нормально, но есть лишь один вопрос: почему в кульминации не играет фагот (или фаготы). Студент довольно самонадеянно возразил, что не видит в этом никакого смысла, что в совокупности с медью, фагота просто не будет слышно. На что Эдисон Васильевич ему невозмутимо ответил, что у этой истории есть ещё одна сторона медали. Если все инструменты оркестра будут играть в кульминации, а фагот нет, то внешне это будет смотреться нелогично и публика может подумать, что фаготист просто отлынивает, а инспектор оркестра может даже снять с него премиальные. После чего он взял партитуру, отдал её студенту со словами – «Обязательно впишите фагот». На этом урок был закончен. После чего он сделал мне знак, приглашающий присесть к роялю и начал смотреть ноты, которые я принёс.

Фактически наши встречи постепенно переросли в настоящие полнокровные уроки. Я не помню ни одной встречи, ни одного урока, который бы прошел для меня просто так, бесследно. Я каждый раз отмечал для себя что-то важное, что впоследствии проросло в моём дальнейшем творчестве. Иногда это не касалось непосредственно моих партитур. Это могла быть просто мимоходом брошенная фраза, какое-то замечание.

Однажды мы пришли к Эдисону Васильевичу вместе с Вадимом Карасиковым, который учился у него тогда в классе композиции. Вадим принёс ему задание по оркестровке – прелюдию Клода Дебюсси, инструментованную для камерного ансамбля. Перед этим Вадим показал мне эту партитуру, и мне очень понравилось то, что он сделал. Всё это должно было хорошо и красочно звучать, тонко и красиво. Но вот Эдисон Васильевич, внимательно посмотрев партитуру, неожиданно сказал: - «Да, всё очень неплохо сделано, но Дебюсси так бы не написал». Меня это очень удивило. При этом надо сказать, что Дебюсси был одним из любимейших композиторов Денисова, и он настолько тонко чувствовал его музыку, что видимо, мог себе позволить это сказать. После чего мы все поняли, что ситуация зашла в тупик, поскольку невозможно на словах объяснить такие тонкие вещи. И Эдисон Васильевич попросил жену Катю напоить нас кофе, мы прошли на кухню, а сам он, взяв чистые нотные листы, сел за рабочий стол. Через полчаса, может быть немного больше, он пригласил нас в кабинет и показал нам свой вариант инструментовки. Всё было написано даже несколько проще, чем у Вадима, но это действительно была уже не оркестровка, а просто прелюдия Дебюсси, написанная для камерного

ансамбля. Конечно же, я совершенно уверен, что он далеко не со всеми студентами так занимался, и тут было чему поучиться как Вадиму, так и мне.

Вообще у Денисова было очень тонкое чувство стиля, особенно композиторов, музыку которых он любил. Особое внимание он уделял пластике музыкального языка, и довольно часто об этом говорил.

Со временем он стал «пристраивать» мои сочинения на какие-то концерты и фестивали, как в России, так и в Европе, знакомить меня с известными исполнителями (например, с Клодом Делянгле), предлагать понравившееся ему партитуры на международные фестивали. Кстати, именно Клод Делянгле прямо на квартире Денисова инициировал написание пьесы для саксофона и большого камерного ансамбля. Я закончил эту пьесу, показал её Эдисону Васильевичу и выслал её Клоду. Исполнение было назначено на май 1995 года в большом зале Сорбонны, как раз во время гастролей Московского Ансамбля Современной Музыки. Это был совместный концерт московского ансамбля с парижским Erwartung Ensemble. Моё сочинение «По течению» Клод Делянгле исполнил с французским ансамблем под руководством Бернара Дегроупа. Премьера прошла очень удачно, сыграли просто замечательно, да и французская публика приняла это сочинение очень тепло, возможно ещё и потому, что сольную партию саксофона исполнял Клод Делянгле, пользовавшийся во Франции огромной популярностью.

После исполнения я подошел к Эдисону Васильевичу, но к моему удивлению он не стал мне ничего говорить, а когда я, не выдержав, всё же спросил его, как ему моё сочинение, он сказал, что какое-то очень короткое и он ничего не успел понять.

После чего ему кто-то махнул рукой, и он сразу отошел от меня. Юрий Каспаров и ещё несколько человек напротив, очень тепло меня поздравили с новым сочинением. Я, честно говоря, немного расстроился, что моя музыка не произвела на Денисова никакого впечатления. После возвращения в Москву, я рассказал об этом Вадиму Карасикову и показал ему в записи это сочинение. Он, опять же совершенно неожиданно для меня высказал мысль о том, что наоборот, эта пьеса произвела на Эдисона Васильевича слишком сильное впечатление, что он был просто к этому не готов, поэтому не смог и не захотел отделаться дежурными фразами о «хорошем сочинении». И действительно, буквально сразу после этого он мне позвонил и предложил пойти работать в Московскую консерваторию в качестве его ассистента. Для меня это так же явилось полной неожиданностью.

Вообще, при всей своей внешней открытости, Эдисон Васильевич Денисов всегда казался мне человеком загадочным. Всё, что он говорил, имело под собой ещё какой-то другой, скрытый смысл. Он никогда полностью не раскрывался, даже в доверительных беседах с глазу на глаз. В нём было что-то, что невозможно было полностью понять и постичь, он всегда был где-то здесь и не здесь, было ещё какое-то другое измерение, где пребывала часть его натуры, возможно главная её часть. Несмотря на свою кипучую натуру и природное свойство развивать бурную деятельность, Эдисон Васильевич удивительным образом оставался очень мягким, ранимым и, что многим, возможно, покажется странным, очень одиноким человеком — качество, неизбежно присущее любому большому художнику. Почти всегда, даже когда он улыбался, у него было печальное выражение глаз. Для меня это, наверное, самая важная из черт его облика, которую, несмотря на все усилия, ему не удавалось скрыть.

Кроме Эдисона Денисова, я не могу не вспомнить ещё и о Юрии Николаевиче Холопове, удивительном человеке, обладавшем невероятной эрудицией и аналитическим умом, тонким знанием музыкальной материи на уровне глубинного, пропущенного через себя понимания, ощущения, при этом оставаясь простым и очень комфортным в общении человеком.

Первый раз мы с ним встретились на приёмной комиссии в союз композиторов. У меня тогда возникли проблемы с композитором Андреем Головиным, с которым ранее мы вступили в словесную перепалку в Доме творчества композиторов Иваново из-за его националистических взглядов, которые он пытался проповедовать на заседании секции молодых композиторов.

С первых же минут показа и собеседования я понял, что он сделает всё, чтобы не дать мне вступить в Союз Композиторов. Так оно и случилось. Он цеплялся буквально за всё и, как правило, совершенно не аргументировано, часто отделиваясь общими фразами вроде того, что «здесь похоже чего-то не хватает», «всё это очень громоздко (или наоборот жиденько)», «это не дотягивает до того, чтобы поступить в Союз» и т.д. Надо при этом сказать, что сам Андрей Иванович в те времена был человеком достаточно известным и влиятельным, кроме того, в то время он писал очень неплохую музыку. Я почувствовал, что изначально доброжелательно настроенная по отношению ко мне комиссия, постепенно начинает склоняться к отрицательному вердикту в отношении меня. И тут вдруг неожиданно вступил в обсуждение Юрий Николаевич Холопов, выдержавший паузу и молчавший всё это время. Первое, чего он потребовал, это аргументировать свои претензии и говорить конкретно по каждому пункту «обвинения». Шаг за шагом, фраза за фразой вскрывали несостоятельность голословных претензий. Когда же Головин понял, что противостоят Юрию Николаевичу он просто не в состоянии, он сказал, что несмотря ни на что, против моего вступления в Союз Композиторов, потому что музыка не дотягивает, и она написана с серьёзными профессиональными изъянами. Юрий Николаевич взял мою оркестровую партитуру, подошел к Андрею Ивановичу, положил её перед ним на стол и сказал – «Раз так, тогда давайте анализировать!». Это был нокаут. Я думаю, что вряд ли нашелся кто-то, кто решился бы состязаться с Холоповым в анализе музыкальных форм. Таким образом, он отстоял ещё совершенно незнакомого ему молодого человека, доказав, что и один в поле воин. Постепенно мы познакомились поближе, но происходило это постепенно и по его инициативе. Вначале он просто поздравлял меня с новыми сочинениями, которые исполнялись в концертах, а потом он стал приглашать меня поучаствовать в каких-то консерваторских мероприятиях теоретической кафедры. Мне было немного неловко выступать перед его студентами и аспирантами, поскольку я прекрасно понимал, что с точки зрения сугубо теоретического образования у меня много пробелов и изъянов в каких-то вопросах, я не владею специфическим языком научно-теоретической терминологии.

Как-то однажды он предложил мне написать небольшую теоретическую статью, связанную с моей музыкой, описать гармоническую организацию, ритмическую составляющую и подробно проанализировать два-три своих сочинения. После чего планировалось опубликовать её в консерваторском сборнике *Theorica Musica* и потом представить на научно-теоретической конференции в консерватории. Для меня это было с одной стороны очень заманчивым предложением. Я до этого не писал сколько-нибудь серьёзных работ, тем более с анализом собственных сочинений и мне, конечно, было очень интересно попробовать. С другой стороны, я отдавал себе отчёт в том, что мне придётся предстать перед научным консерваторским сообществом в лице профессорско-преподавательского состава, аспирантов и студентов. И, не скрою, я просто этого побаивался. Но я рассудил так, что если текст моей статьи окажется слабым и непригодным, Юрий Николаевич, либо заставит его поправить, либо под каким-нибудь подходящим предлогом спустит это всё на тормоза.

Я, надо сказать не без труда, но всё же, написал статью. Юрий Николаевич, к моему удивлению, отнёсся к моей пробе пера вполне лояльно, сказав только, что для публикации в консерваторском сборнике, статью нужно перевести с простонародного

языка на научно-теоретический и поручил это сделать Валерии Ценовой, с которой мы к тому времени уже были хорошо знакомы.

Текст в новой редакции получился таким, что я сам, автор этой статьи, мог с трудом разобраться в её содержании. Ради интереса, я показал оба текста некоторым знакомым теоретикам и все в один голос сказали, что новая редакция Валерии Ценовой как раз абсолютно корректна и понятна, а в моём изначальном тексте есть терминологическая путаница, вызывающая двусмысленное толкование, а порой и просто недоумения. Я развёл руками и смирился.

И вот настало время мне предстать перед уважаемой консерваторской публикой, элитой российской музыкальной науки. Я прекрасно знал, о чём и как я буду говорить, я подготовил, как я обычно делаю в таких случаях, краткий конспект своего выступления. Беспокоиться мне было не о чем, тем более у меня уже был опыт похожих выступлений перед аудиторией с теоретическим анализом своих сочинений за границей, например в Базельской музыкальной академии, где к тому же дополнительным осложнением был языковой фактор.

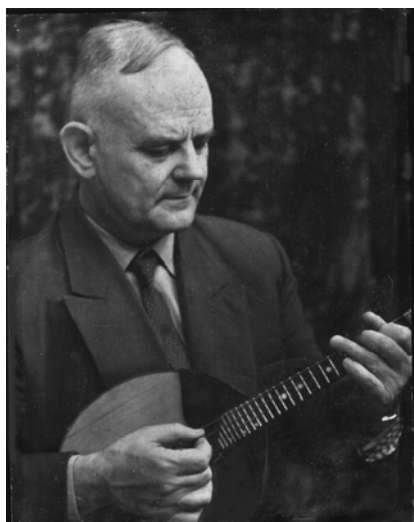
Однако, ещё на подходе к консерватории, я уже начал заметно нервничать. Юрий Николаевич любезно встретил меня в коридоре перед аудиторией. Это была старая, довольно большая «видавшая виды» аудитория с кафедрой на небольшом возвышении и большим деревянным пюпитром для докладчиков. И вот когда пришла моя очередь говорить, у меня начались сильно трястись колени. Ничего подобного у меня в жизни не было ни до этого, ни после этого. Они тряслись настолько сильно, что я еле дошел и встал за кафедру, но что самое неприятное - это было внешне заметно. Я встал за кафедру и понял, что не могу произнести ни слова. И я до сих пор не могу понять, как такое вообще могло произойти. Я молчал, пауза затянулась. Тогда Юрий Николаевич буквально вспорхнул с места, встал рядом со мной и сказал, что он совсем забыл меня представить. Он стал обо мне говорить, поглядывая боковым зрением на меня и на моё состояние. Говорил он довольно долго и только когда он убедился, что я уже немного успокоился, предоставил мне слово.

Последний раз мы виделись на его семидесятилетии в Рахманиновском зале консерватории. После концерта он позвал меня на банкет. Мне было как-то неловко, но Юрий Николаевич настаивал. Он был весел, шутил, мы выпивали, общались, кроме официальных лиц было много знакомых и друзей. И я был как-то особенно рад, что причастен к этому торжеству, что нахожусь среди приятных мне, умных и талантливых людей, окружавших Юрия Николаевича.

Юрий Николаевич Холопов остался в моей памяти человеком тонким, добрым, пронзительным и принципиальным, человеком который умел отстаивать свои принципы и защищать других людей, если это необходимо. Он был человеком глубоко верующим и плодоносящим, о чём свидетельствует большое научно-литературное наследие и целое поколение его последователей, бывших его студентов и аспирантов, воспитанное им в стенах Московской Консерватории.

А что же дальше? Продолжил ли я своё обучение в зрелом возрасте? Конечно. Как говорится, человек учится, пока живёт, и живёт, пока учится. Моё обучение продолжается и сейчас, но только в несколько иной форме. Я по-прежнему люблю показывать свои новые сочинения своему коллеге и другу Александру Щетинскому и выслушивать от него какие-то замечания и соображения. Далеко не во всём я могу быть с ним согласен, но мне интересно и, самое главное, очень полезно услышать мнение компетентного и опытного человека. Таким человеком для меня был ещё и Александр Вустин, к огромному сожалению, не так давно скоростижно ушедший из жизни, Очень интересные мнения и соображения я периодически выслушиваю на заседаниях Ассоциации Современной Музыки, где волей судьбы собрались талантливые и серьёзные люди. Но, мне кажется, в моей жизни уже вряд ли

появятся новые учителя-педагоги. Всему своё время. Именно поэтому и именно сейчас мне захотелось написать о людях, которые в разное время учили и воспитывали меня, влияли на меня, помогали развиваться, вкладывали в меня частичку своей души. Низкий вам поклон, кто жив и кого уже нет в живых, вы навсегда остались в моей памяти как мои учителя и я вам безмерно благодарен.



Мой дед Владимир Николаевич



Камерный состав заводского ансамбля



Валентин Михайлович Евдокимов с учениками



Вручение диплома об окончании ДМШ



Борис Петрович Окунев



В первом ряду слева направо: мать, отец, дед



Изо́льда Абрамовна Неми́ровская



Юрий Михайлович Во́лынский



Лешек Зигмундович Мазепа



Владимир Васильевич Флыс



Эмилий Дмитриевич Кобулей



Виктор Михайлович Козлов



Жанет Теодоровна Максимович



Жанна Пархомовская



Йожеф Ерминь



После государственного экзамена во Львовской консерватории; с коллегами и членами комиссии.
Слева направо: А. Шепель, П. Гергели, Р. Якуб, С. Павлишин, В. Флис, А. Гаврилец, М. Скорик,
У. Билан, Л. Мазепа, Ю. Сидорьяк, Ю. Булка. Львов, май 1982 г.



А.Гринберг, А.Семёркин, А.Щетинский, А.Печенюк, А.Гугель, я, Р.Якуб, Ю.Сидорьяк



Я с женой и детьми



Юрий Каспаров, Александр Щетинский и я



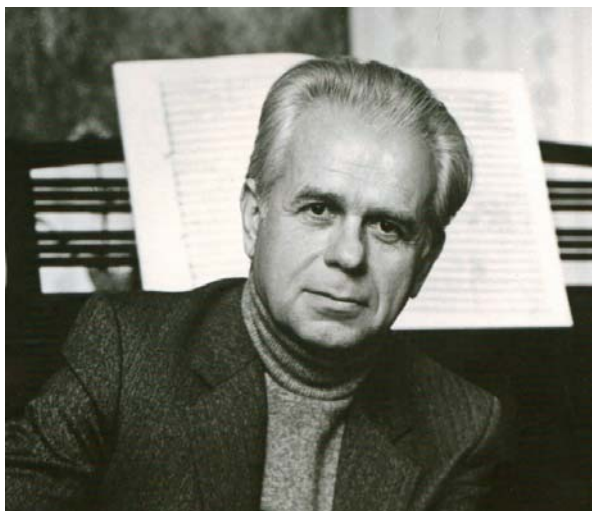
Юрий Каспаров, Эдисон Денисов и я в Париже 1995 год



Юрий Николаевич Холопов



А.Гринберг, А.Щетинский, З.Фархадов, Д. Янов-Яновский



Эдисон Васильевич Денисов



Я с Александром Гринбергом



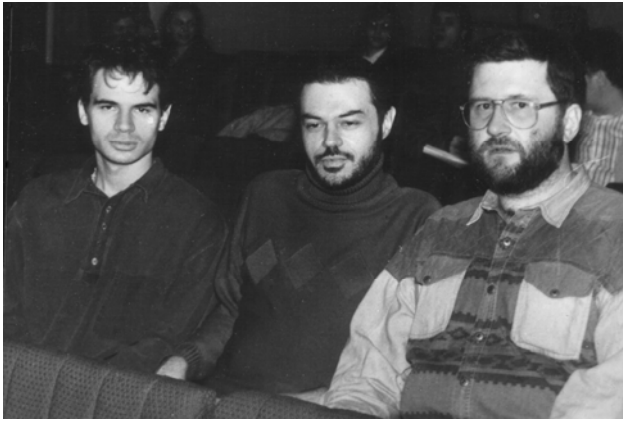
Мой ученик Григорий Варламов, сын Владимир Капырин и Михаил Подгайский



Александр Вустин и Владимир Николаев



С Михаилом Подгайским (50-летний юбилей)



Вадим Карасиков и Александр Щетинский



С Александром Щетинским



С женой Лидией



С Владимиром Юровским