



ТВОРЧЕСКИЙ КАЛЕНДАРЬ

СБОРНИК РАССКАЗОВ

Музыка, живопись, слово...
Истории о том, как рождается
искусство и как оно
меняет сердца.

Таэн Ривз

Творческий календарь

<https://litres.ru/74325852>

SelfPub; 2026

Аннотация

Искусство не рождается в тишине. Оно рождается в момент, когда тишина становится невыносимой. Когда Васнецов переписывает дату на проклятой картине, чтобы скрыть свою боль. Когда Шостакович слышит первый такт симфонии в грохоте зениток. Когда Таривердиев ищет одну ноту в падающем снеге.

Это не биографии. Это — застывшие мгновения, когда реальный человек перестаёт быть просто человеком и становится искусством. Сборник «Творческий календарь» — это двенадцать историй о художниках, композиторах, актёрах и писателях, которые остались наедине с творчеством и победили. Или проиграли. Но в любом случае — остались в вечности.

Содержание

Дело #47	4
Не написанные картины	16
Симфония победившая блокаду	26
Снег над Ленинградом	37
Конец ознакомительного фрагмента.	47

Таэн Ривз

Творческий календарь

Дело #47

Запах мастики въелся в кожу за двадцать три года работы. Я ловил себя на том, что могу определить возраст холста по тому, как пахнет его обратная сторона — там, где пыль столетий смешивается с олифой и человеческим потом. Сегодня пахло особенно тяжело. Август стоял душный, липкий, как невысохший лак, и даже в глубине запасников, куда не проникали лучи московского солнца, воздух казался нагретым и недвижимым.

Я стоял перед картиной Васнецова, которую знал наизусть, как молитву или как собственное отражение в мутном зеркале музейного туалета. «Нищие певцы (Богомольцы)». Масло, холст. 100,5 × 163 см. Инвентарный номер Ж49. Поступила в фонды Вятского художественного музея имени В. М. и А. М. Васнецовых в Кирове в 1927 году из Государственного музейного фонда. Её история начиналась не здесь: Васнецов задумал этот сюжет ещё в юности, под впечатлением от вятских будней, от сцен, которые он видел своими глазами — нищие у церковных ворот, поющие духовные стихи, собирающие милостыню. В 1867 году он сделал аква-

рельный набросок, а к полноценной работе приступил в начале 1870х. Картина впервые предстала перед публикой на выставке Общества поощрения художников — и была встречена с интересом: в ней видели не просто жанровую сценку, а глубокое, почти документальное свидетельство о жизни народа.

Я должен был снять сохранную опись, упаковать в транспортный щит и подписать акт передачи. Процедура, которую я проделывал сотни раз. Холсты умирают, когда их перевозят. Они дышат, они помнят температуру стен, к которым привыкли, и переезд для них — как клиническая смерть. Я должен был отправить её на смерть. Или, по крайней мере, на долгое забвение в провинциальной глуши, где за ней будут ухаживать не музеологи с сорокалетним стажем, а девчонки, только что окончившие культпросветучилище.

Я подошёл ближе. В запасниках было темно; я включил переносную лампу, и луч света упал на левый нижний угол — туда, где Васнецов изобразил старуху в тёмном платке. Свет выхватил из мрака её лицо. И я остановился. Остановился так резко, словно наткнулся на невидимую стену. Я видел эту картину тысячи раз. Но я никогда не видел её так.

Может быть, дело было в освещении. В экспозиционном зале она висела под ровным, безжалостно правильным светом, который выбеливал все тайны. Здесь, в запасниках, одна единственная лампа создавала тот самый эффект, который Васнецов задумал изначально, — свет из темноты, лицо из

небытия. Старуха смотрела на меня. И в её взгляде была не просто старость, не просто усталость. Был вопрос. Я отступил на шаг, потом на два, потом на три, пытаюсь охватить взглядом всё полотно целиком. И тут я понял, что никогда прежде не видел этой картины. Я видел её инвентарный номер, её размеры, её техническое состояние — кракелюр по левому краю, мелкие осыпи красочного слоя в районе верхней части. Я видел её паспорт. Но я не видел её.

1873 год. Именно эту дату Васнецов поставил в правом нижнем углу — «В. Васнецовъ 1873 г.». Но я знал, что работа над полотном шла дольше: первые эскизы появились ещё в 1867м, а сам замысел зрел годами, подпитываясь воспоминаниями о Вятке, о нищих певцах, которые ходили по деревням и пели «Лазаря», собирая подаяние. В автобиографических заметках художник сам называл картину «Нищие, поющие Лазаря» — это был не просто бытовой сюжет, а часть народной культуры, которую он стремился сохранить на холсте. И. Е. Репин, увидев работу, отзывался о ней как о «свежей по колориту и сильной вещице в общем» — и в этих словах была не просто похвала, а признание того, что Васнецов сумел передать правду жизни без прикрас.

Теперь я смотрел. И мир вокруг меня начал исчезать. Сначала ушли стеллажи с другими картинами. Потом пропал запах мастики. Потом исчезло ощущение духоты и собственного тела. Остались только я и полотно. Я шагнул в него, как шагают в воду, не зная, холодна она или горяча. И вода эта

оказалась густой, как олифа, и тёплой, как кровь.

Картина жила.

Вот они — богомольцы. Группа странников, остановившихся у церковной паперти. Васнецов изобразил их не в момент молитвы — в момент передышки. Они не молятся, они просто сидят, стоят, лежат на земле. Кто-то смотрит вдаль, кто-то закрыл глаза, кто-то пытается разжевать чёрствую краюху хлеба. Их лица — это география России. Огромной, нищей, больной и прекрасной страны, которая не знает, куда идти дальше, но продолжает идти.

В центре композиции — слепой старик. Его глаза закрыты, но лицо обращено к небу. Он не видит солнца, но чувствует его. Васнецов написал его лицо с невероятной, почти жестокой правдивостью: каждая морщина прорезана так глубоко, что кажется, если провести пальцем, можно пораниться. Но в этих морщинах нет злобы. Есть смирение. Или, может быть, мудрость. Я не мог понять. Я смотрел на этот профиль и вдруг вспомнил деда — моего деда, который прошёл войну, потерял ногу под Ржевом и потом ещё сорок лет работал столяром. Его руки пахли деревом и смолой, и он никогда не жаловался. У него было такое же лицо — изрезанное, как старая карта, но с глазами, которые улыбались даже тогда, когда он молчал. Мой дед умер за год до того, как я устроился в музей. Я не плакал на его похоронах. Мне было двадцать два, я считал себя взрослым, и слёзы казались мне слабостью. Теперь я стоял перед холстом и чувствовал, как

где-то внутри, в груди, начинает подниматься солёная, горячая волна. Я не плакал двадцать лет. Я не плакал даже тогда, когда хоронил мать. А сейчас плакал. Прямо здесь, в запасниках, глядя на слепого старика, который не видел ничего и видел всё.

Свет. Боже мой, этот свет. Я подошёл к картине почти вплотную и провёл пальцами по поверхности — осторожно, едва касаясь, потому что любой музейный сотрудник знает, что прикасаться к живописи нельзя. Но я касался. Мне нужно было почувствовать фактуру.

Васнецов писал не гладко. Он писал, как лепил из глины, — густыми, плотными мазками. И в этих мазках я увидел то, чего не видел никогда. Свет в этой картине шёл не сверху, не от солнца, не из окна. Свет шёл изнутри фигур. Каждый странник излучал собственное свечение — тусклое, почти умирающее, но живое. Лица богомольцев не были освещены — они светились. Серые, землистые, будто вырезанные из старого дерева, но светились. Васнецов использовал тончайшие лессировки — слои краски, наложенные один на другой так, что нижние слои просвечивали сквозь верхние. Я знал эту технику по старым мастерам, по Рубенсу, по Рембрандту. Но никогда не думал, что Васнецов владел ею на таком уровне.

Он писал эту картину долго. Очень долго. Я вспомнил его биографию: первые наброски появились ещё в 1867 году, а в 1873м полотно было окончательно завершено и выставле-

но. Почему так долго? Потому что это не был просто заказ или упражнение в композиции. Это была попытка зафиксировать то, что ускользает: интонацию, жест, взгляд, который говорит больше слов. Васнецов возвращался к этюдам, переписывал лица, искал тот самый оттенок усталости, который нельзя придумать — его можно только увидеть и запомнить. Он знал этих людей: вятские нищие, богомольцы, странники — они были частью его детства, его памяти, его понимания России.

Я поднёс лампу ближе к правому нижнему углу. Там была дата. Я знал, что там 1873. Я видел её сотни раз. Но сейчас я посмотрел внимательнее — с лупой. И я увидел. Под белилами, которыми была написана дата, едва проступали карандашные линии — следы более ранних пометок. Это не была другая дата, это были следы долгой работы: Васнецов не раз возвращался к этому углу, менял композицию, уточнял положение фигур. Он не хотел, чтобы зритель видел только год — он хотел, чтобы зритель видел труд. Чтобы понимал: этот свет не даётся легко. Его нужно выстрадать, выцарапать из темноты, слой за слоем.

Я опустил на колени. Не знаю зачем. Я просто почувствовал, что не могу больше стоять. Я смотрел на эту картину и понимал, что она — не о нищих. Она о памяти. О том, как прошлое живёт в лицах, в жестах, в складках одежды, в том, как человек держит руки, когда ему нечего больше держать. Васнецов начал писать этих людей как этнографический сю-

жет — как «типы», как характерные образы. А потом понял, что за каждым типом стоит судьба. И он стал писать не типы — он стал писать людей.

Я встал и снова отошёл на расстояние. Теперь я видел композицию целиком. И я понял ещё одну вещь. Те, кто считал эту картину «неформатной», ошибались. Она была самой форматной из всего, что Васнецов написал. Потому что она была не о русской сказке. Она была о русской реальности. О той России, которую не показывают туристам. О нищих на паперти, о слепых стариках, о девочках с пустыми узелками. О той России, где люди не ждут богатырей — они ждут смерти, но продолжают жить. Потому что внутри них есть свет. Тот самый свет, который Васнецов писал годами. Который он вложил в каждую складку одежды, в каждую морщину, в каждый взгляд.

Я вдруг вспомнил ночь. Ту самую ночь, когда я стоял на платформе Курского вокзала. Мне было пятнадцать. Я провожал друга, который уезжал с родителями в другой город. Мы знали, что больше не увидимся. И когда поезд тронулся, я не пошёл домой. Я стоял и смотрел, как исчезают в темноте красные огни последнего вагона. Я стоял долго. Пока не замёрз. Я не плакал. Я не умел плакать. Но внутри меня, в груди, было что-то горячее и тягучее. Как сейчас. Этот свет, который Васнецов писал, — я узнал его. Это свет тоски. Это та самая боль, которую человек не умеет высказать, но которую чувствует в минуты расставания. Васнецов чувствовал

её, когда смотрел на нищих певцов. Я чувствовал её, когда уходил поезд. И сейчас, глядя на эту картину, я плакал. Наконец-то. Спустя сорок восемь лет жизни, из которых двадцать три я прожил в этом проклятом музее, я плакал.

Я поднёс лампу к самому центру полотна. Там, где Васнецов изобразил старуху с платком, я заметил нечто странное. Её рука, лежащая на коленях, была написана с такой анатомической точностью, с такой любовью, что я не выдержал и снова коснулся пальцами холста. И в тот момент мне показалось, что я чувствую тепло. Не от лампы, не от своей руки — от холста. От картины. Как будто кто-то живой был внутри и смотрел на меня. Я отшатнулся, словно обжёгся. И тихо засмеялся. Я, музейный сотрудник, кандидат искусствоведения, автор двадцати трёх публикаций по истории русской живописи, стоял в пустом запаснике и смеялся, глядя на картину, в которой мне показалось тепло. Это было безумие. Или откровение.

Я взял свои записи, планшет, акт передачи. Я должен был заполнить опись. Я должен был упаковать её. Она уезжала в Елабугу через три дня. Директор ждал подписанных документов. Я смотрел на чистый бланк, на графу «Состояние сохранности», на графу «Примечания». И не мог написать ни слова.

Потому что я понял: я не могу её отпустить. Я не могу позволить, чтобы эту картину перевозили в грузовике, чтобы она висела в провинциальном музее, где её никто не поймёт.

Потому что она не для Елабуги. Она для Кирова. Она для всех. Она должна висеть в главном зале Вятского художественного музея, на самом видном месте. Она должна быть там, где люди смогут увидеть тот свет, который увидел я. Она должна напоминать нам о том, что мы забыли. О том, что настоящее искусство — не про красоту. Оно про боль. И про то, как внутри боли рождается свет.

Я опустил планшет и сел на пол. Прямо на пыльный, пахнущий мелом и временем пол запасников. Я сидел и смотрел на картину, не отрываясь. Я не знал, сколько прошло времени. Может быть, час. Может быть, три. В запасниках не было окон, и время здесь текло иначе. Оно сгущалось, как масло на старом холсте, и каждая минута казалась годом.

И вдруг я услышал шаги. Кто-то шёл по коридору. Я не обернулся. Я знал, кто это. Это была Анна Павловна, заведующая отделом. Она искала меня, потому что я должен был сдать документы к обеду. Она зашла в запасник, увидела меня, сидящего на полу, и остановилась.

— Что случилось? — спросила она.

Я поднял голову. Мои глаза были красными, на щеках — следы слёз. Я не пытался скрыть их.

— Анна Павловна, — сказал я, — вы видели эту картину?

— Конечно, видела. Она здесь с 1927 года. А что?

— Вы видели её понастоящему? Вы видели свет? Вы видели девочку? Вы видели, как он работал над каждым мазком?

Анна Павловна нахмурилась. Она была хорошим администратором, но не искусствоведом. Она видела в картинах только инвентарные номера и страховые суммы.

Я встал. Я взял планшет и — медленно, торжественно, как священник на литургии — разорвал акт передачи пополам. Анна Павловна ахнула.

— Что вы делаете?!

— Я не подпишу его, — сказал я. — Эта картина не уедет в Елабугу. Я пойду к директору. Я буду кричать. Я буду доказывать. Я буду драться. Но я не дам ей умереть.

Анна Павловна смотрела на меня так, будто я сошёл с ума. Может быть, я действительно сошёл с ума. Но впервые за двадцать три года я чувствовал, что я жив. По-настоящему жив. Я смотрел на картину, и она смотрела на меня. Слепой старик, девочка с узелком, старуха в тёмном платке. Они все смотрели на меня. И в их взглядах не было ни упрёка, ни печали. Было понимание. Они знали, что я их не брошу. Что я останусь с ними. Что я буду биться за них. Потому что они — это я. Они — это Россия. Они — это всё, что останется от нас, когда мы уйдём.

Анна Павловна ушла. Она сказала, что позвонит директору. Пусть. Мне было всё равно. Я остался в запаснике, один на один с картиной. Я подошёл к ней вплотную и положил ладонь на её край — туда, где холст был натянут на подрамник. И снова — я поклялся — я почувствовал тепло. Оно было слабым, почти неосязаемым, но оно было. Как будто

внутри полотна билось сердце. Маленькое, уставшее, но живое. Оно билось в такт с моим.

Я закрыл глаза и вспомнил август. 6 августа. Сегодняшний день. Я никогда не думал, что этот день станет для меня важным. Я думал, что это просто рабочий день, очередной день в музее, очередная картина, очередной акт. Но теперь я знал, что это не так. 6 августа — это день, когда я увидел свет. Тот самый свет, который Васнецов писал годами. Тот самый свет, который рождается из боли, из потерь, из слёз. Тот самый свет, который мы все носим в себе, но боимся признаться.

Я открыл глаза и посмотрел на слепого старика. И мне показалось, что он улыбнулся. Едва заметно, одними морщинами. Он знал. Он всё знал. И девочка знала. И старуха. Они знали, что я останусь. Что я не предаю. Что я буду помнить их и рассказывать о них другим.

Я не знаю, увидит ли кто-нибудь эту картину так, как увидел её я. Я не знаю, смогу ли я убедить директора оставить её в Кирове на месяц. На экспертизу. Это был маленький шаг, но я знал, что это победа. Я улыбнулся — впервые за много лет. Улыбнулся слепому старику, девочке с узелком, старухе в платке. Они улыбнулись мне в ответ. Тихо, беззвучно, как умеют улыбаться только картины, которые видели смерть и боль, но нашли в себе силы жить дальше.

«Примечания»: «Картина имеет исключительную художественную и духовную ценность. Рекомендую к экспонированию».

нию в главном зале. Основание — личное свидетельство».И подписался.

Я не знаю, что будет завтра. Но сегодня, 6 августа, я спас картину. Или она спасла меня. Наверное, это одно и то же.

6.08.2026

Таэн Ривз

Не написанные картины

7 августа 1943 год

Зеебюль

Семьдесят шестой день рождения Эмиль Нольде встречал в полном одиночестве — если не считать больной жены, спавшей в соседней комнате, и старой яблони в саду, под которой были закопаны его тайны. Семьдесят шесть лет — возраст, когда человек вправе подвести итоги, оглянуться на прожитое и сказать себе: «Я сделал всё, что мог». Но Нольде не подводил итогов. Он сидел за столом, смотрел на свои дрожащие руки и думал лишь об одном: успеет ли он закончить то, что начал.

Дом в Зеебюле стоял на самом краю болота, где небо сливалось с водой, а ветер приносил запах соли и гниющих водорослей. Когда-то Нольде любил это место: он приезжал сюда, чтобы писать море, чувствовать его дыхание, слушать его голос. Теперь он был здесь заперт, словно в клетке. Официально — изза болезни и старости. Неофициально — потому что нацисты не знали, что с ним делать. Он был слишком стар для тюрьмы, слишком известен для тайного убийства, но слишком опасен, чтобы оставить его на свободе. Потому они и оставили его здесь, на болоте, в доме, ставшем его

тюрьмой.

Он сидел за столом и смотрел на свои руки. Их была мелкая, нервная дрожь, которую он не мог унять. Болезнь Паркинсона въедалась в мышцы, как ржавчина в железо — медленно, но неотвратимо. Он знал, что скоро не сможет держать кисть, что вскоре останется лишь смотреть на свои полотна, лишённый сил их создавать. Но это будет завтра. Или послезавтра. А сегодня... сегодня он будет писать. Сегодня он будет жить.

Он открыл шкаф и достал деревянную коробку с красками. Старая, потёртая, с облупившейся краской и ржавыми замками, она была ему подарена в 1920х, когда он стоял на вершине славы: тогда его акварели продавались в лучших галереях Берлина, а имя произносили с трепетом и восхищением. Теперь эта коробка стала его единственным сокровищем. Внутри лежали тюбики с красками, которые он берег: новые достать было негде. Война съела всё — краски, бумагу, людей, надежды.

Он достал кисть. Старая, с обломанной ручкой и вылезшей щетиной, она не годилась бы никому другому, но он не мог её выбросить. Эта кисть помнила его лучшие работы: «Осеннее море», «Цветущий сад», «Танцующих девушек». Она хранила память о его славе, о его жизни. И теперь помогала ему рисовать тайком, в тишине, в страхе, что в дом ворвётся гестапо и уничтожит всё.

Он опустил кисть в воду. Вода была мутной, холодной,

пахла медью и ржавчиной. Смешав синий и серый и добавив каплю чёрного, он нанёс первый мазок на бумагу. Жёлтая, шершавая, с неровными краями, она нашлась в старом ящике среди писем и счетов. Не такая, как прежде: раньше у него был лучший голландский картон, впитывающий краску мягко, будто сотканный из облаков. Теперь бумага была грубой, почти как наждак. Но он не жаловался. Он просто рисовал, потому что это было единственное, что он умел делать, — и единственное, что имело смысл.

Он рисовал море. Северное море — его первого учителя, первую любовь, первую музу. Он помнил, как мальчишкой стоял на берегу и смотрел, как волны разбиваются о камни: вода была серой, стальной, с белыми гребнями, пенившимися и шипевшими, словно змеи. Тогда он не умел рисовать — только смотрел и запоминал. А теперь он запоминал всё: каждый оттенок, каждую тень, каждое движение света. Даже сейчас, когда ему запретили выставляться, он видел больше, чем кто-либо. Цвета жили в нём: они кричали, плакали, смеялись. Они были единственным, что осталось от настоящего Эмиля Нольде — от художника, некогда входившего в группу «Мост», дружившего с Эдвардом Мунком, писавшего берлинскую ночь и цветущие сады.

Он рисовал волны. Они были такими же, как он, — старыми, уставшими, но всё ещё бьющимися о берег с той же яростью, с какой он бился о стены этого мира. В них была та самая сила, которую он всегда искал в искусстве: сила при-

роды, сила жизни, сила, которую нацисты пытались уничтожить, называя его творчество «дегенеративным». Но разве может быть дегенеративным то, что рождено из любви? Разве может быть недостойным то, что создано человеком, который каждое утро просыпается и благодарит Бога за то, что всё ещё различает цвет?

Он вспомнил 1937 год, Мюнхен, выставку «Дегенеративное искусство». Он пробирался туда тайком, как вор, закутавшись в старую куртку, чтобы его не узнали. Стоял в толпе и смотрел, как его полотна висят на стенах рядом с работами Кирхнера, Кандинского, Шагала: их окружили оскорбительными надписями, вешали криво, чтобы подчеркнуть «недостойность». Люди смеялись, тыкали пальцами в его Христа, плачущего в Гефсиманском саду, и говорили: «Посмотрите на этого уродливого еврея». Его Христос. Его вера. Его жизнь. Они превратили её в цирк. Он стоял и смотрел, и внутри него что-то умирало — то, что он пытался спасти все эти годы. И он ничего не мог сделать: только стоять и видеть, как его картины — его дети — гибнут на глазах у смеющейся толпы.

Он добавил в волны каплю зелёного — цвет водорослей, болотной тины, той самой земли, что его взрастила. Он знал эти цвета: они впитались в него с молоком матери. Его деревня Нольде, где он родился 7 августа 1867 года, стояла на границе с Данией, среди бескрайних болот и серого моря, под суровым небом и холодными ветрами. Отец был крестьяни-

ном, мать — дочерью фермера. Он был четвёртым из пяти детей, и семья жила в бедности, столь глубокой, что порой не хватало хлеба на ужин. Он помнил, как мать пекла хлеб из чёрной муки, как отец возвращался с поля в мокрой одежде, дрожа от холода, как они сидели у печки и слушали вой ветра за окном. Он был сыном земли: чувствовал её запах, вкус, боль. Он носил её в себе — под кожей, в крови, в костях. И когда стал художником, начал писать эту землю: болота, море, небо, цветы, росшие на болотах, — странные, ядовитые, но такие яркие, что они словно кричали о жизни среди серости. Он писал их, потому что они были частью его. И остались частью, даже когда мир попытался стереть его с лица земли.

Он рисовал солнце — жёлтое, яркое, почти ядовитое. Смешав кадмий жёлтый с охрой и добавив каплю белил, он добился свечения. Солнце на его картине не просто светило — оно горело, кричало о жизни, боролось с серыми волнами, тёмным небом, с той пустотой, что пыталась поглотить всё вокруг. Это солнце было им самим: он вопреки всему продолжал жить, создавать красоту, даже когда ему приказывали замолчать. Он знал: его картины переживут этот режим, эту войну, тех, кто называл их «дегенеративными». Время — лучший судья: оно показывает, что остаётся, а что исчезает, как дым. Его полотна останутся. Они будут висеть в музеях, когда о Гитлере будут писать лишь в учебниках истории. Они будут жить, потому что в них — правда. А правда

всегда побеждает.

В соседней комнате закашляла Ада. Он услышал её над-рывный, хриплый кашель, разорвавший тишину, и почувствовал, как что-то сжалось у него в груди. Она болела: туберкулёз въедался в её лёгкие, как война — в его душу. Они жили в этом доме на болоте уже несколько лет, и каждый день был испытанием: не хватало еды, лекарств, надежды. Но она не жаловалась. Просто сидела рядом и смотрела, как он рисует, и в её глазах светилась любовь.

Она позвала его:

— Эмиль... что ты делаешь?

Он не обернулся. Не мог прерваться: краски уже жили своей жизнью, уже создали свой мир, и если он остановится, этот мир умрёт, оставив лишь пятна на бумаге. Он не мог этого допустить. Должен был закончить. Должен был показать этому миру, что ещё существует.

— Я пишу море, Ада, — тихо произнёс он, не оборачиваясь. — Я пишу наше море.

Она вздохнула. Знала, что это опасно: соседи могли донести, гестапо могло ворваться в любой момент, их могли арестовать, отправить в лагерь, убить. Но ничего не сказала. Просто молчала, потому что понимала: если он перестанет писать, он умрёт. Умрёт быстрее, чем от старости или болезни. Искусство было его кровью, дыханием, душой. И она, Ада, бывшая с ним тридцать лет, видевшая его и в славе, и в падении, никогда не перестававшая в него верить, — она

понимала это лучше, чем кто-либо.

Он вспомнил 1913 год и экспедицию в Новую Гвинею. Он хотел увидеть «примитивное» искусство, понять, где находится исток творчества, откуда берётся та сила, что заставляет человека брать кисть и создавать образы. Он плыл на корабле через океан, видел закаты, которых не видел никто из европейцев, стоял на берегу тропического острова и смотрел, как туземцы танцуют вокруг костра, раскрашенные охрой и углём. Тогда он понял: искусство — не про красоту. Оно про правду: ту правду, что живёт внутри человека, которую нельзя подавить, отменить или сжечь. Правда всегда найдёт путь наружу — даже если её закопают в землю, объявят «дегенеративной», заставят создателя прятать полотна в жестяных коробках и зарывать под старой яблоней.

Он заканчивал картину. Волны выходили бурными, почти агрессивными: они набегали друг на друга, сталкивались, разбивались о скалы, а в их глубине можно было разглядеть лица — старые, измученные, но живые. Это были лица тех, кого он знал, кого любил, кого потерял: тех, кто погиб в эту войну, кого убили, замучили в лагерях, кто просто исчез, будто их никогда не было. Он писал их, чтобы они остались. Чтобы жили. Чтобы мир запомнил: они были.

Он отложил кисть и посмотрел на результат.

Море получилось бушующим, почти агрессивным, но в нём было что-то прекрасное — то, что невозможно объяснить словами. Только через цвет. Только через свет. Только че-

рез линии и мазки, созданные его дрожащими руками. Глядя на полотно, он почувствовал, как внутри разливается тепло. Это была не радость, а нечто иное — ощущение, что он всё ещё существует, всё ещё способен творить, всё ещё остаётся собой. Не «дегенеративный художник», не «бывший член партии», не «отвергнутый старик». Он — Эмиль Нольде. И он — художник.

Он свернул лист и встал. Ноги дрожали, но он заставил себя идти. Вышел в сад и подошёл к старой яблоне. Дрожащими руками копал землю, чувствуя, как холод проникает в пальцы, как грязь прилипает к коже, как каждый комочек напоминает о том, что он хоронит свои мечты, надежды, часть жизни. Положил картину в жестяную коробку и засыпал землёй, затем прикрыл место листьями, чтобы никто не догадался, что здесь что-то спрятано.

Здесь, под старой яблоней, лежали его «не написанные картины» — более тысячи трёхсот акварелей, созданных с 1938 года, с того момента, как ему запретили выставляться. Они покоились в земле, ожидая своего часа: ждали, когда кошмар закончится, когда мир снова увидит свет, когда кто-нибудь достанет их и скажет: «Смотрите, он был прав. Он был великим художником, несмотря ни на что».

Он вернулся в дом. Ада уже сидела за столом, держа чашку с чаем. Она посмотрела на него усталыми, но тёплыми глазами и спросила:

— Ты закончил, Эмиль?

Он кивнул:

— Да, Ада. Я закончил. На сегодня.

Она улыбнулась — слабо, почти незаметно, но эта улыбка была. И её хватило, чтобы он почувствовал: не всё потеряно. Есть ещё что-то, ради чего стоит жить. Есть ещё кто-то, кто в него верит.

Он сел рядом, взял её руку в свои — холодные, дрожащие, уже не способные держать кисть так твёрдо, как прежде. Посмотрел в окно: море успокаивалось, волны становились меньше, а на горизонте появилась тонкая полоска света — солнце пробивалось сквозь тучи.

7 августа подходил к концу: ещё один день рождения, ещё один день жизни, ещё одна картина, спрятанная в земле.

Он закрыл глаза и вспомнил молодость: как стоял на берегу Северного моря и смотрел на закат. Ему было двадцать, он только начинал путь, и впереди виделась целая вечность: казалось, он успеет нарисовать всё, что задумал, станет великим художником, и имя его будут помнить. Он стал великим. Его имя помнили. Но цена оказалась слишком высокой: он потерял многое — себя, веру, надежду. Но не утратил любви к цвету. Цвет остался с ним: жил в нём, как огонь в углях, готовый вспыхнуть в любой момент.

Он открыл глаза и посмотрел на Аду. Она дремала, уронив голову на стол; её дыхание было ровным, почти спокойным. Он не стал её будить. Просто сидел рядом и смотрел на неё: на седые волосы, морщинистое лицо, руки, столько

лет поддерживавшие его, когда он падал. Она была его единственной опорой, единственной связью с миром, который он почти утратил.

Он подумал о завтрашнем дне. Завтра он снова сядет за стол, снова возьмёт кисть и будет рисовать: море, небо, цветы, лица — всё, что увидит, почувствует, запомнит. Будет рисовать, пока есть силы, краски, бумага. Будет творить, потому что это — его жизнь, судьба, проклятие и благословение.

Он посмотрел в окно, на море, почти слившееся с темнеющим небом. 7 августа 1943 года — день его рождения, день, когда он вновь доказал себе, что жив, что остаётся художником, что его картины — не просто краски на бумаге, а его душа. И она будет жить вечно.

Он закрыл глаза и заснул, сидя за столом, сжимая в руке старую кисть, ставшую продолжением его руки.

А утром он проснётся и снова возьмёт её. Потому что он — Эмиль Нольде. Художник. И 7 августа — это просто ещё один день, чтобы быть живым, свободным, самим собой.

Симфония победившая блокаду

9 августа 1942 года

Ленинград

Он не спал уже третьи сутки. И не потому, что не мог, — он просто боялся закрывать глаза. Ибо во сне к нему приходило то, что он пытался загнать в ноты, в партитуру, в ту грандиозную стену звука, которую строил уже больше года. Во сне он слышал первый такт главной темы — ту самую, что пришла к нему в июле 1941 года, когда он стоял на крыше Консерватории с пожарным шлангом в руках и смотрел, как горит любимый город.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович сидел за столом в своей комнате в Куйбышеве, куда его эвакуировали в середине октября 1941 года, и смотрел на фотографию. На ней был он — молодой, улыбающийся, в гражданском костюме — и старая яблоня в саду его ленинградского дома. Того дома, в котором он больше не жил. Того дома, в который он, возможно, никогда не вернётся. Он провёл пальцем по стеклу и почувствовал, как что-то сжалось в груди. Не боль. Что-то иное. То, что он называл «совестью». Алексей Толстой позже напишет: «Седьмая симфония возникла из совести русского народа, принявшего без колебаний смертный бой с чёрны-

ми силами». Но тогда, в Куйбышеве, Шостакович не думал о высоких словах. Он думал о городе, который остался там, за линией фронта, и о том, как его музыка может стать голосом этого города.

Он вспоминал тот день, когда писал первые такты. 22 июня 1941 года — первый день войны. Он не пошёл на митинг, не стал слушать речи. Он сел за рояль и начал играть. Сперва просто так — пальцы сами находили клавиши, словно хотели сказать то, что словами было невозможно. А потом в нём родилась тема. Она была светлой, почти беззаботной, будто ничего не случилось. Но он знал: это тишина перед бурей. Это жизнь, которая не ведает, что её вот-вот разорвут на части. Он записал её на листе бумаги и понял, что это начало. Начало того, что станет Седьмой симфонией.

Лето 1941 года было страшным и одновременно невероятным. Он жил на казарменном положении в здании Консерватории, как и многие его коллеги. Днём он ездил за город, на строительство оборонительных укреплений, копал противотанковые рвы вместе со студентами и профессорами. Ночью он дежурил на крыше, тушил зажигательные бомбы, которые сбрасывали фашистские самолёты. А в промежутках он писал. Он писал музыку, которая рождалась из боли, из гнева, из отчаяния и из невероятной, почти безумной надежды.

Он вспоминал тот вечер, когда впервые играл первые части симфонии для своих друзей-композиторов. Они собрались на Петроградской стороне, чтобы послушать. Он играл

нервно, с подъёмом, «извлекая из рояля все оттенки оркестровой звучности». Внезапно с улицы донеслись звуки сирены, и ему пришлось прерваться, чтобы отправить жену и детей в бомбоубежище. Но он предложил не останавливаться. «Под глухие разрывы зениток была проиграна вторая часть, были показаны наброски третьей, затем было повторено всё ранее проигранное», — писала потом «Ленинградская правда».

Возвращаясь из того вечера, они видели в трамвае зарево пожара — след разрушительной работы фашистских варваров. И он, Шостакович, сидел в этом трамвае и думал: «Как можно совмещать это? Как можно смотреть на горящий город и продолжать писать музыку?» А потом он понял: он не может не писать. Музыка была его оружием. Его способом отвечать на ужас, который творился вокруг.

Он закончил три первые части к концу сентября 1941 года. Четвёртую — финал — он написал уже в Куйбышеве, в декабре.

5 марта 1942 года в Куйбышеве состоялась премьера. Оркестр Большого театра играл под управлением Самуила Самосуда, и зал был полон — не только местными зрителями, но и иностранными корреспондентами, которые потом передали восторженные отклики в мировые информационные агентства. Симфонию требовали исполнить в Лондоне, в Нью-Йорке. Артуро Тосканини дирижировал ею в студии «РадиоСити» 19 июля 1942 года, и весь мир услышал голос

Ленинграда.

Но Шостакович знал: главное ещё впереди. Он мечтал, чтобы его симфония прозвучала в Ленинграде. В родном городе, который вдохновил её создание. И эта мечта начала сбываться.

Карл Ильич Элиасберг смотрел на объявление, расклеенное на улицах Ленинграда, и не верил своим глазам. Маленькая афиша размером в тетрадный листок приглашала жителей города на концерт. 9 августа 1942 года в Большом зале Филармонии будет исполнена Седьмая симфония Дмитрия Шостаковича. Внизу мелким шрифтом была приведена цитата из «Правды»: «Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу — Ленинграду я посвящаю свою Седьмую симфонию».

Элиасберг, главный дирижёр Большого симфонического оркестра Ленинградского радиокомитета, сам едва стоял на ногах. Несколько недель назад он вместе с женой находился в больнице с диагнозом «алиментарная дистрофия». Его организм был настолько истощён, что он не мог ходить без посторонней помощи. Но когда ему сообщили, что партитура симфонии будет доставлена в Ленинград специальным самолётом, он выписался из больницы. Он знал, что должен сделать это. Он должен был заставить город услышать голос своего композитора.

Партитуру привезли в июле. Четыре объёмистые тетради, исписанные нотами. Их ждали на аэродроме как величай-

шую ценность и немедленно увезли в Дом радио. Элиасберг открыл первую тетрадь и ужаснулся: для исполнения требовался усиленный состав оркестра. К большому симфоническому оркестру в момент кульминации присоединялась так называемая «банда» — дополнительный медный духовой оркестр, сразу учетверяющий звучность. Нужно было по меньшей мере 80 музыкантов. Но в Ленинграде к тому моменту в живых осталось всего 15 человек из оркестра.

«Репетиция не состоялась. Срабиан мёртв. Петров болен. Боришев мёртв. Оркестр не работает», — записал он тогда в своём дневнике. Но он не сдался. По ленинградскому радио объявили, что Филармония срочно собирает музыкантов. Всех, кто умеет играть и может держать инструмент, просили явиться в Радиокомитет. Элиасберг сам искал музыкантов, объезжая город на велосипеде, который ему выделила ГАИ. Он находил их в госпиталях, в воинских частях, в промёрзших квартирах. Он буквально вытаскивал их с того света.

Он нашёл ударника Ж. К. Айдарова в морге. Сперва он подумал, что тот мёртв, но потом заметил, как слабо шевелятся пальцы. «Он же живой! Он живой!» — закричал дирижёр. Он буквально спас его от смерти. Тромбонист пришёл из пулемётной роты. Из госпиталя сбежал альтист. Валторниста отрядил в оркестр зенитный полк. Флейтиста привезли на санках — у него отнялись ноги. Трубач пришёл в валенках, потому что распухшие от голода ступни не влезали.

ли в другую обувь.

Они репетировали по шесть дней в неделю. Первая репетиция длилась всего пятнадцать минут — больше у них не было сил. Руки дрожали, у некоторых кружилась голова. Один из трубачей извинялся за то, что не смог извлечь из инструмента ни одной ноты. Но Элиасберг был строг. Он требовал совершенства, чистого звучания, правильного интонирования. Он не делал поблажек, даже когда сам едва держался на ногах. Он знал: если они сыграют плохо, они подведут не только себя — они подведут город. Музыкантам выдавали горячий обед в столовой Горсовета — один раз в день. Они ходили туда, чтобы набраться сил, чтобы не упасть в голодный обморок во время репетиции. Были и курьёзные случаи: из маракасов вынули горох, сварили и съели его, а сами инструменты заполнили гвоздями. Элиасберг немедленно услышал неправильное звучание и потребовал вернуть горох обратно. Это звучит почти анекдотично, но в этом — вся правда блокады. Когда люди умирают от голода, они готовы есть что угодно, даже если это разрушает музыку.

7 августа 1942 года подготовительная работа была завершена. Оставалась только художественная отделка. И концерт.

9 августа 1942 года.

На этот день у немецкого командования были совершенно иные планы. Они собирались праздновать взятие Ленинграда. В гостинице «Астория» были заказаны столы, отпеча-

ны пригласительные билеты. Гитлер уже готовился произнести речь о падении города, который он хотел стереть с лица земли. Но вместо этого по всем радиоточкам Ленинграда и на линии фронта зазвучала музыка.

В этот день командующий Ленинградским фронтом Леонид Говоров отдал приказ: подавлять огонь вражеской артиллерии во что бы то ни стало. Операция получила кодовое название «Шквал». Накануне и в день концерта советские артиллеристы вели мощный огонь по вражеским батареям. Они защищали Площадь Искусств, защищали Филармонию, защищали возможность звучать музыке.

Элиасберг стоял на сцене и смотрел в зал. Он был переполнен. Люди пришли — военные, интеллигенция, рабочие. Они сидели в пальто, потому что в зале было холодно. Они сжимали руки, потому что не могли поверить, что это происходит. Что музыка — живая, настоящая — звучит в их городе. Что искусство победило смерть.

Дирижёр поднял палочку. Свет зажжённых люстр залил сцену. Зал замер. И зазвучала тишина. Та самая тишина, которая предшествует буре. А потом вступили струнные. Тихо, почти неслышно, как дыхание. Светлая, трепетная мелодия, тема беззаботного существования, которая не знает о том, что война уже стучится в двери. И вдруг — отдалённый барабанный бой. Он нарастает, как шум приближающегося поезда. Как топот тысяч и тысяч ног, которые идут, чтобы убить.

«Тема войны возникает отдалённо и вначале похожа на

какую-то простенькую и жутковатую пляску, на приплясывание учёных крыс под дудку крысолова. Как усиливающийся ветер, эта тема начинает колыхать оркестр, она овладевает им, вырастает, крепнет». Алексей Толстой напишет эти слова, когда услышит симфонию. Он назовёт её «русской рас-свирепевшей совестью».

И действительно — в этот момент в зале никто не дышал. Люди слушали, как война входит в их жизнь, как она ломает, крушит, убивает. Как литавры и барабаны торжествуют над тишиной, как скрипки отвечают воплем боли и отчаяния. Они слышали не просто музыку. Они слышали свои собственные дни, свои ночи, свои потери. В центре зала сидел человек в военной форме. Его звали Исай Кузинец. Он был блокадником. Много лет спустя, когда его спросят, что он чувствовал тогда, он ответит просто: «Люди почувствовали, что они уже выстояли. И это почувствовали наши враги».

Симфония звучала 68 минут. 68 минут, пока орудия врага безмолвствовали — потому что советские артиллеристы делали свою работу. 68 минут, пока музыка транслировалась по радио и через громкоговорители на всём протяжении фронта. Немецкие солдаты слышали, что город жив. Что в нём играют симфонии. Что ленинградцы не собираются сдаваться. «Мы ощутили силу, способную преодолеть голод и страх. Способную преодолеть смерть», — записал потом в своём дневнике один из немецких офицеров.

Шостакович не был в Ленинграде в тот день. Он был да-

леко — в Куйбышеве, в Москве, потом в Новосибирске. Но он слышал каждую ноту, как будто стоял на сцене вместе с Элиасбергом. Он представлял, как звучит его симфония в стенах Филармонии. Как заполняет пустоту, как разрывает тишину, как говорит о том, что словами сказать невозможно. И он плакал. Впервые за долгие месяцы он позволил себе плакать.

Он знал, что это — победа. Не военная, не политическая. Духовная. Та, что важнее. Та, что доказывает: фашизм не победит, потому что он не способен создать ничего подобного. Он может только разрушать, только убивать, только сжигать. А музыка — она остаётся. Она будет жить, даже когда война закончится. И через сто лет её будут играть и слушать, и помнить. В зале Филармонии после окончания симфонии наступила тишина. А потом — шквал аплодисментов. Люди плакали, смеялись, обнимались, не веря, что это случилось. Что они — полумёртвые, больные, голодные — смогли пережить эти 68 минут и услышать что-то, что изменило их навсегда.

«Произошло небывалое, не значащееся ни в истории войн, ни в истории искусства, — дуэт симфонического оркестра и артиллерийской симфонии. Грозные контрбатарейные орудия прикрывали собой не менее грозное оружие — музыку Шостаковича».

Эти залпы, эти такты стали первыми залпами по Рейхстагу, задолго до того, как советские солдаты водрузили над

ним зная. Потому что они били не по стенам — они били по духу. И враг дрогнул.

Прошли десятилетия. 9 августа 2022 года — в день 80-летия того самого концерта — на Стрелке Васильевского острова в Петербурге собрались десятки тысяч людей. Они пришли послушать Седьмую симфонию Шостаковича. На классическую музыку был такой ажиотаж, какой бывает разве что на концертах мировых рок звёзд. Но эти люди — потомки тех, кто выжил в блокаду, и те, кто никогда не видел войны, — они пришли не просто слушать. Они пришли помнить. Они знали, что это не просто симфония. Это голос города. Голос тех, кто выжил. Голос тех, кто не выжил. Голос того, кто написал её в осаждённом Ленинграде, потому что это было его оружие.

«Моим оружием была музыка», — сказал Шостакович. И он был прав. Потому что его музыка не убивала — она спасала. Она давала надежду, давала силы, давала жизнь.

9 августа 1942 года стал днём, когда блокада была прорвана. Не артиллерийским огнём — музыкой. Не солдатами — музыкантами. Не оружием — искусством. Потому что настоящее искусство всегда сильнее любой войны. Оно переживает режимы и империи, оно остаётся, когда всё остальное превращается в пепел. И оно помнит.

Помнит тех, кто плакал в зале Филармонии в тот августовский вечер. Помнит тех, кто не дожил до этого дня. Помнит тех, кто играл, едва стоя на ногах, но играл — потому что

не мог иначе.

Сегодня, когда мы слушаем Седьмую симфонию, мы слышим не только музыку. Мы слышим голос города, который отказался умирать. Мы слышим самого Шостаковича, стоящего на крыше Консерватории с пожарным шлангом в руках, но мысленно — за роялем. Мы слышим Карла Элиасберга, объезжающего госпитали в поисках живых музыкантов. Мы слышим тех, кто умер, но оставил нам этот дар.

Потому что музыка — это единственное, что не может уничтожить война. Она будет звучать всегда. И пока она звучит — мы живы.

Снег над Ленинградом

8 декабря 1975 года

Москва

Он сидел за роялем, глядя на пустой нотный лист. В комнате пахло старым деревом, остывшим кофе и той неуловимой атмосферой уюта, что рождается в доме, когда за окном хлещет дождь, а внутри — тишина и покой. Микаэл Та-ривердиев провел пальцами по клавишам, но так и не нажал ни одной. Звук родится позже. Сначала должна зазвучать тишина.

За окнами шумел декабрьский ливень. Восьмое декабря. Ему исполнилось сорок четыре. Он смотрел, как капли стекают по стеклу, и думал о беге времени. Кажется, только вчера он был тбилисским мальчишкой, который в шесть лет впервые сел за фортепиано и осознал: это — его судьба. Только вчера сочинял первые пьесы, поражая педагогов недетской серьезностью.

Только вчера написал балет для Тбилисского театра оперы и балета и потратил гонорар на модную шляпу, чтобы казаться старше. Ирония. Вся его жизнь была пронизана иронией. Но сейчас, глядя на дождь, он не ощущал ни иронии, ни легкости. Лишь смутную, щемящую грусть по чему-то

невыразимому.

Мать когда-то обронила: «Всему хорошему, что во мне есть, я научился у нее. Всё дурное — тому, чему я не сумел у нее научиться». Он часто возвращался к этим словам. В них таилась мудрость, дошедшая до него не сразу. Теперь, в московской квартире, он понимал: речь не о добре и зле. Речь о том, что каждый носит в себе и свет, и тень. А музыка — единственный способ их примирить. Единственный язык, когда слова бессильны.

Он прикрыл веки и увидел Ленинград. Тот, что хранила память. Белые ночи, когда горизонт не меркнет до утра, а Нева дышит, как живое существо, переливаясь серебром и свинцом. Мосты, разводящиеся на рассвете, и кажется, что город уплывает в никуда. И снег. Особенно снег.

В декабре, когда город превращается в сновидение. Дома сливаются с небом, и лишь хруст шагов напоминает, что ты ещё не растворился в этой белой бесконечности. Снег валит медленно, будто время замедляет бег. Он ложится на крыши, набережные, чугунные решётки, лица прохожих. В этом безмолвии есть неизъяснимая печаль и одновременно — ясный свет. То, что словами не передать. Только музыкой. Он распахнул глаза и перевёл взгляд на рояль. Чёрный, лаковый, с потёртыми клавишами — он стоял здесь много лет и был свидетелем всего: и радости, и боли, и тех бессонных ночей, когда Таривердиев садился играть, чтобы развеять тревогу. Рояль был его исповедником. Другом. Единственным постом.

янным собеседником в этом огромном, шумном, вечно спешащем мире.

Он взял карандаш и начал набрасывать на нотном стане то, что рождалось внутри. Поначалу механически, позволяя пальцам вести. Но тотчас остановился. Нет. Не то. В этой музыке не доставало воздуха. Того ощущения, когда человек идёт по заснеженному городу, и в груди у него — тишина. Тишина, полная света, надежды, предчувствия чуда. Таривердиев поднялся и приблизился к окну. Дождь не унимался. Москва была серой и мокрой, но где-то за горизонтом лежал Ленинград. Город, который он любил больше всего на свете. Город, даривший ему лучшие мелодии. Город, всегда ждавший его возвращения.

Он вспомнил, как в студенческие годы, в 1956-м, будучи в Гнесинке, написал свою первую песню для спектакля в театре МГУ. Ролан Быков, тогда ещё начинающий режиссёр, попросил: «Нужна песенка, полушутливая, озорная». Таривердиев сочинил её за вечер: «На Тихорецкую состав отправится, вагончик тронется, перрон останется». Позже эту песню исполнял Высоцкий, и никто не знал её настоящего автора. Все считали её народной. Ирония судьбы. Тогда, в пятидесятые, всё казалось ясным и простым. А теперь, спустя почти двадцать лет, он сидел в своей квартире и пытался создать музыку, способную изменить не только его жизнь, но и жизнь миллионов. И он не ведал, как это сделать.

Он вернулся к роялю и взял несколько аккордов. В голове

роились строки Цветаевой, Ахмадулиной, Евтушенко. Рязанов прислал сценарий со вставленными стихами. «Мне нравится, что вы больны не мной», «Со мною вот что происходит». Стихи были прекрасны, но пока не стали музыкой. Они ждали своего часа, когда он отыщет те самые ноты, что сплавят слово и дыхание. Он вспомнил, как впервые прочёл сценарий «Иронии судьбы». Эльдар Рязанов, с которым они уже работали над «Берегись автомобиля», сказал ему: «Хочу, чтобы в фильме было шесть-семь шлягеров, песен, что запомнят все и будут петь». Таривердиев тогда усмехнулся. Что есть «шлягер» для Рязанова? Песня, что подхватит вся страна. Для Таривердиева — нечто большее. Музыка — это не просто мелодия. Это голос души. И если человек не отзовется на эту музыку, она не станет его частью.

Рязанов предлагал собрать нескольких композиторов: «Один напишет одну песню, другой — другую». Таривердиев согласился, но понимал: так не делают. Музыка в фильме — единое дыхание. Если разорвать её на части, она умрёт. И он сказал Рязанову: «Давай я напишу всё сам». Режиссёр удивился, но уступил. И теперь Таривердиев сидел за роялем и искал ту самую мелодию, что станет душой картины.

Он снова зажмурился. И опять увидел Ленинград. Тот самый, из памяти. Невский проспект, заснеженный и пустынный. Фонари, горящие жёлтым светом, прорезающим снежную пелену. Он видел героиню, бредущую по этому городу, уставшую, растерянную, но всё ещё верящую в чудо. И он

знал, что где-то за поворотом её ждёт незнакомец, который перевернёт её судьбу. И в тот миг, когда она идёт по снегу, когда за спиной остаётся старый год, а впереди — новый, должна родиться музыка. Та, что будет звучать сквозь века.

Он заиграл. Медленно, почти неслышно. Простая мелодия — семь нот, рождающихся одна из другой. Без сложных гармоний и технических изысков. В ней было нечто иное. То самое чувство, когда человек идёт по заснеженному городу и внутри — тишина. Тишина со светом, надеждой, предчувствием чуда. Мелодия плыла над роялем, подобно снегу над городом. Тихая, почти прозрачная, но в ней таилось столько света, что она могла растопить самый лютый мороз.

Таривердиев ещё не знал, что эта мелодия станет новогодним символом для миллионов. Не знал, что через год получит за неё Государственную премию — первую в истории СССР за музыку к кино. Не знал, что через сорок лет её будут слушать на Западе и британский композитор Стивен Кутс скажет: «Наши жизни не так полны, как могли бы быть, без этой музыки». Он просто играл. Потому что не мог иначе. Музыка была его жизнью, его воздухом, его единственной правдой.

Седьмая нота замерла и растворилась в тишине. Таривердиев взглянул на руки. Они дрожали. Всегда дрожали, когда он записывал что-то важное. Он взял карандаш и принялся фиксировать мелодию на нотном листе: голоса, флейты, струнные. Звуки, что будут плыть над городом. Над Ленин-

градом, по которому бродит героиня. Он думал о Наде — так звали главную героиню. И о Жене, который ждал в её квартире и не нашел слов, чтобы объяснить своё присутствие. И о том, как они оба будут стоять у окна, глядя на падающий снег, а за спиной будет звучать его музыка. Снег будет падать, белый, студёный, но почему-то тёплый. Потому что в этой музыке не одна лишь печаль, но и надежда.

Он припомнил, как в 1965 году, когда он только начинал работать в кино, ему предложили написать музыку к «Семнадцати мгновениям весны». Он отказался. Не потому, что не хотел. Просто чувствовал: не готов. Его музыка должна быть о другом. О том, что ближе. О том, что он пережил сам. И тогда он создал вокальный цикл на стихи Марины Цветаевой, ставший одной из вершин его творчества. Музыка, не знающая времени. Не стареющая. Живущая своей жизнью.

И вот он снова писал музыку для кино. Но этот фильм был особенным. О любви. О случайности, становящейся судьбой. О двоих, никогда не встречавшихся, которые вдруг оказываются в одной комнате, в одном городе, в одном снегопаде. О том, как этот снегопад меняет их навсегда.

Раздался звонок в дверь. Таривердиев вздрогнул и глянул на часы. Вечер. Вернулась жена Вероника. Он встал, открыл, поцеловал её в щёку и вернулся к роялю. Она заглянула через плечо на исписанные ноты и спросила тихо:

— Это оно?

— Да, — ответил он. — Это оно.

Он сыграл мелодию вновь. В ней была прозрачность зимнего воздуха и теплота человеческого сердца. Было то, что связывает небо и землю, прошлое и будущее, боль и радость. Была жизнь. Вероника стояла за спиной и слушала. Она молчала, но он знал — она понимает. Она всегда понимала. Потому что была не просто женой — она была музой, дающей ему силы идти дальше.

Он проиграл мелодию в третий раз и остановился. Нет. Не хватало одного такта. Того самого, что соединит всё в единое целое. Того, что сделает эту музыку не просто красивой, но вечной. Он перебирал сотни вариантов, но не находил. И тогда он поступил, как всегда: закрыл глаза и представил Ленинград. Тот, каким он запомнил его в последний приезд. Декабрь, снег, Нева, промёрзшая до дна. И вдруг — вспышка.

Память явила картину: он стоит на набережной, вокруг — ни души. Только снег и безмолвие. И в этом безмолвии рождается звук. Один. Единственный. Тот, чего недоставало. Он распахнул глаза и взял ноту. Си-бемоль. Тихо, едва слышно. И в этом звуке было всё: и боль, и надежда, и свет, и тишина.

Он записал последний такт и отложил карандаш. Комната наполнилась тишиной. Не пустой и холодной, а дышащей. В которой живёт музыка. Он сидел и смотрел на ноты, родившиеся на белом листе, и чувствовал, как внутри разливается тепло. Это не была радость. Нечто иное. Ощущение исполненного долга. Что он сделал то, что обязан был сделать.

Он посмотрел в окно. Дождь стих. Над Москвой взошла луна, большая и жёлтая, как та самая нота си-бемоль. И ему почудилось, что где-то над Ленинградом тоже светит луна. И что кто-то в этом городе смотрит на неё и думает о том же, что и он. О вечности. О любви. О том, что музыка — единственное, что остаётся, когда всё прочее исчезает.

Он поднялся, подошёл к Веронике и обнял её. Она была тёплой и живой, и он слышал биение её сердца. Шепнул на ухо:

— Спасибо, что ты есть. Она ничего не ответила. Только обняла крепче. И он понял: счастье — не в славе и не в премиях. Оно в том, чтобы сидеть за роялем, сочинять музыку и знать, что рядом есть кто-то, кто понимает без слов.

Утром он проснётся и снова сядет за инструмент. Будет играть эту мелодию снова и снова, оттачивая каждую ноту, каждую паузу, каждый вздох. Пока она не зазвучит так, как он слышит её внутри. А потом отнесёт Рязанову. И режиссёр, прослушав, скажет: «Это то, что нужно». И они вместе отправятся на студию, где оркестр под управлением лучшего дирижёра сыграет её так, что у всех в зале побегут мурашки. А когда через год фильм выйдет на экраны, миллионы увидят ту самую сцену: герои стоят у окна и смотрят на снег. И в этот миг зазвучит его музыка.

«Снег над Ленинградом» — так он назвал эту композицию. И тогда он ещё не ведал, что она останется в веках. Что её будут слушать в декабре, когда за окном падают белые

хлопья, а в груди — тишина. Что она станет голосом поколения. Что зазвучит и на Западе, и на Востоке, и люди, не знающие русского, будут плакать, внимая ей. Потому что музыка не ведает границ. Она говорит на языке сердца.

Он записал последние знаки, отложил карандаш и замер. В комнате было безмолвно. Только часы тикали на стене. Но в этой тишине уже звучала его мелодия. Она была повсюду — в мокрых ветвях за окном, в серых облаках, в остывшем кофе, в дыхании спящей жены. Она была там, где он её оставил. И ждала своего часа.

Таривердиев улыбнулся. Сегодня был его день рождения. И он подарил себе и миру то, что останется навсегда. Мелодию, что будет звучать даже тогда, когда не станет ни его, ни фильма, ни самого города на Неве. Потому что настоящая музыка не умирает. Она просто ждёт. Живёт в нотах, звуках, памяти. Становится частью судеб и времён. И пока есть те, кто слушает, — она бессмертна.

Он закрыл рояль и подошёл к окну. Москва спала. Лишь огни в окнах соседних домов теплились. Где-то там, за горизонтом, был Ленинград. Город, что вдохновил его на эту музыку. Город, который он любил. Который навсегда останется в его сердце — как остался в его музыке. Он прошептал в темноту:

— Спасибо, город. За то, что ты есть. За этот напев. За то, что научил меня слышать тишину.

И ему почудилось, будто в ответ донёсся тихий шум Невы

и скрип снега под шагами. Город отозвался. Как отзывался всегда. Как будет отзываться вечно, пока звучит его музыка. Пока жива его память. Пока есть те, кто помнит. Те, кто идёт по заснеженным улицам и слышит в безмолвии ту самую мелодию. «Снег над Ленинградом». Вечную. Бессмертную. Его музыку

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.