

К 100-летию

со дня

рождения

С. Н. Василенко



Исполнилось 100 лет со дня рождения Сергея Никифоровича Василенко. Композитор, педагог, дирижер, неутомимый пропагандист музыки, С. Н. Василенко всю свою долгую и плодотворную жизнь служил людям. Обширное творческое наследие композитора отличается широким жанровым диапазоном. Автор многих крупных симфонических и музыкально-сценических произведений, С. Н. Василенко вместе с тем способствовал развитию в советском музыкальном творчестве таких жанров, как музыка для русского народного оркестра и народных инструментов. С его именем связаны первые композиторские опыты в кино, в музыкальном радиовещании.

Еще до революции, будучи профессором Московской консерватории по классу сочинения, С. Н. Василенко при поддержке нескольких музыкантов Москвы организовал цикл исторических концертов. В течение десяти лет (1907—1917) благодаря этому благородному почину широкая демократическая аудитория города — учащиеся и студенты, конторщики и служащие, рабочие фабрик и заводов — знакомились с шедеврами мирового музыкального искусства. После Октября эта музыкально-пропагандистская работа была продолжена композитором на эстраде парка «Сокольники», в воинских частях и рабочих клубах, где он выступал как дирижер и лектор.

УЧИТЕЛЬ-ДРУГ

У меня в памяти как бы два Сергея Никифоровича: один, бородатый, — это Сергей Никифорович моего детства, прославленный автор давно известных у нас в семье произведений, камерных и симфонических; Сергей Никифорович, на которого можно лишь смотреть, высунувшись из ложи Киевского городского театра, и с интересом следить за энергичными взмахами его палочки, наблюдать, как он с воодушевлением дирижирует своей Второй симфонией, сюитой «В солнечных лучах» и как потом множество раз выходит и приветливо кланяется, отвечая на овации оркестра и киевской публики.

Другой Сергей Никифорович, лет десять спустя, — без всякой бороды, на вид гораздо моложе, подвижной, всегда общительный и веселый — профессор Московской консерватории и мой учитель по классу специальной инструментовки.

Сергей Никифорович моего детства — это совсем особый Сергей Никифорович. В ту пору Василенко был широко известен в плеяде русских композиторов как самобытный и блестящий талант. Он увлекал всех нас, увлекал музыкальную молодежь свежестью и, я бы сказал, солнечностью своего искусства. В тогдашних музыкальных кругах Киева часто звучала музыка Василенко. Исполнения новых его сочинений ожидали с нетерпением, а прогремевшая в России молва об организуемых им циклах исторических концертов заставляла по-особому относиться к появлению композитора за пультом в Киеве.

Действительно, Сергей Никифорович пробудил внимание публики к произведениям старых мастеров. Отголоском именно его деятельности стал вдруг возросший интерес к забытым шедеврам старинной музыки. В Киеве начали выступать замечательные инструменталисты, например клавесинистка Ванда Ландовская, некоторые другие исполнители (на виоле ди гамба,

Особая глава деятельности С. Н. Василенко открылась в 1938 году, когда по предложению правительства Узбекистана композитор принял за сочинение узбекской оперы. «Новым, весьма важным этапом в моей творческой жизни я считаю начало серьезной работы в помощь молодому национальному искусству союзных республик», — писал он в «Страницах воспоминаний». 66-летний маститый композитор едет в Ташкент, где вместе с М. Ашрафи пишет оперу «Бурон», которая была поставлена в республиканском театре оперы и балета 13 июня 1939 года. За нею последовали опера «Великий канал» (с М. Ашрафи), музыкальная комедия «Девушка из кофейни», балет «Ак-Биляк», сюита «Советский Восток», Узбекская сюита и ряд других сочинений.

виоле д'амур), фамилий которых я уж и не вспомню, вплоть до самого Сен-Санса, приезжавшего к нам в качестве председателя Общества старинной музыки.

В 1927 году я поступил в Московскую консерваторию и поступил в класс специальной инструментовки к Сергею Никифоровичу. Он начал заниматься со мной, когда у москвичей были еще свежи впечатления от недавно увиденного балета «Иосиф Прекрасный». Эта постановка, как известно, стала событием в театральной жизни Москвы. Появились многочисленные рьяные ее поклонники, в коридорах консерватории оживленно обсуждались те или иные моменты музыки Василенко, неразрывно связанной с блестящей и крайне смелой хореографией Касьяна Голейзовского (он же автор либретто).

Почему-то всегда было как-то легко и весело идти на урок к Сергею Никифоровичу. Мы, студенты творческого отделения научно-композиторского факультета, чаще всего осваивали курс, оркеструя собственные сочинения. Случалось, что мы оркестровали какую-нибудь фортепианную пьесу или романс нашего учителя. Возникло множество вариантов, и чем разнообразнее были решения одной и той же пьесы, тем увлекательнее становился урок. Помню, поручив мне на одном из первых занятий сделать инструментовку своей Армянской серенады, Сергей Никифорович сказал:

— Многие у меня в классе делали это. Интересно, как у тебя получится.

Уроки по специальной инструментовке тогда проходили два раза в неделю. Если кто-нибудь из учеников почему-либо приносил в очередной раз либо незавершенное, либо маленькое по объему задание, Сергей Никифорович давал понять, почему, изучая оркестровку, нельзя ограничиваться тремя-четырьмя страницами. Такие случаи служили поводом для рассказа о том, как

В год, когда наша страна отмечает 50-летие образования Союза Советских Социалистических Республик, мы с благодарностью называем имена русских советских музыкантов, внесших свой вклад в развитие молодых профессиональных музыкальных культур. Р. Глиэр, С. Баласаян, Е. Брусиловский, В. Власов, В. Фере, А. Ленский... В этом перечне, а его можно было бы продолжить, одно из первых мест по праву принадлежит Сергею Никифоровичу Василенко.

Ниже мы публикуем воспоминания его ученика, композитора Алексея Федоровича Козловского, который в свою очередь много сделал для становления национального искусства Узбекистана, воспитал многих узбекских композиторов,

Н. А. Римский-Корсаков, если ему приносили меньше двенадцати-четырнадцати страниц партитуры, просто отказывался рассматривать такую работу.

— И ведь действительно, — прибавлял Сергей Никифорович, — можно ли судить о том, что из себя представляют несколько отдельных выхваченных тактов, даже если они сами по себе блестяще сделаны по вертикали. Ведь в общем впечатлении звучности все решает горизонталь, а для того, чтобы выявить ее, нужно иметь перед собой не менее чем сорок — пятьдесят тактов, потому что все зависит от того, какой пласт, какая краска лежит рядом и что после чего следует.

По своей природе Сергей Никифорович менее всего был склонен теоретизировать, насыщать свои уроки абстрактными рассуждениями. Все исходило непосредственно из живого чувства оркестра и всегда в полном соответствии с идеей произведения. Стремление к отвлеченному «раскрашиванию», расцветиванию при инструментровке вне связи с содержанием пьесы категорически отвергалось и даже высмеивалось им. Впрочем, правильнее было бы назвать это не высмеиванием, а ласковой иронией, никогда не обижавшей студента, но всегда западавшей в память на всю жизнь.

Будучи сам художником, до краев напитанным стихией оркестра, Сергей Никифорович как бы вскользь ронял мысли, часто основополагающего характера, и делал это легко, точно речь шла о чем-то само собой очевидном. Сказанное тут же подкреплялось живыми, звучащими примерами. Для того чтобы ученик глубже проник в самые недра свойств того или иного инструмента, Сергей Никифорович приглашал на уроки виднейших оркестрантов из Большого театра. Они охотно приходили и демонстрировали нам мастерское исполнение фрагментов, связанных с применением разнообразных приемов инструментровки. Если вспомнить, что в те годы в Большом театре в группе духовых играли такие прославленные мастера, как Сафронов-Глинский (флейта), Розанов (кларнет), Тесситоре (рожок), Солдуев (валторна), Табаков (труба), то легко представить себе степень увлекательности таких занятий. Со многими из артистов Сергей Никифорович был «на ты»: в большинстве случаев это были его старые друзья, участники его исторических концертов.

Вспоминаю, как Сергей Никифорович говорил Сафронову-Глинскому, пришедшему к нам на урок со своей флейтой:

— А теперь сыграй им из «Руслана» твоё соло, что в конце канона в первом действии; а теперь — свою фразу из «Ночи на Лысой горе»! А потом покажи им двойное стаккато, покажи, как ты делаешь фруллато!

— Ну вот еще, стану я портить себе губы этим твоим фруллато! Губы устанут, а мне вечером играть «Руслана» в Большом! — капризно и весело отвечает Глинский. Однако прием фруллато тут же демонстрировался в разных регистрах и применительно к разному контексту.

Огромную пользу приносили нам рассказы Сергея Никифоровича о том, как он сам практически постигал

секреты «выплавления» микстов (сложных составных тембров), органически естественного оркестрового *gesso* при длительных нарастаниях и множества иных приемов. Мы тогда начинали понимать пути подлинного оркестрового мышления, и пресловутая «горизонталь» выявлялась во всем своем значении. Так мало-помалу осваивали мы сложное искусство сбережения оркестровых красок, учились избегать «монотонии роскоши» (выражение Римского-Корсакова), отличать настоящий колорит от пестроты, учились слышать разницу между противопоставлением сложных тембровых сочетаний и неумелым «перечислением» ничего не выражающих красок.

Не могу не вспомнить характерный в этом отношении случай из моей ранней практики: мне, еще студенту, как говорится, «перепала работенка». Требовалось оркестровать музыку одного из балетов начала XIX века для крупного московского театра. В моем распоряжении оказался большой, хороший оркестр, партитура была сделана мною тщательно, звучание каждого отдельного номера нравилось, а в общем впечатлении чего-то не доставало, ощущался изъян, но я никак не мог определить его. Недовольный своей работой, я попросил Сергея Никифоровича прийти на спектакль. Он сразу же, в первом антракте, весело констатировал с партитурой в руках:

— Ну как же, Леня (я почему-то всегда назывался Леней), все ясно: у тебя слишком много валторновой звучности. Видимо, ты инструментовал, исходя из нужного тебе впечатления звучания каждого номера в отдельности, а вот концепции в целом ты и не осилил! Убери валторны вот здесь и здесь. И здесь тоже. Зачем их тут вводить! Можно и без них обойтись. Тогда вот здесь, где они действительно нужны, валторны, вступая, «расцветут» так, как ты этого хочешь.

Разумеется, я изменил все по совету Сергея Никифоровича, и звучность тут же «вошла в свои берега», а я сделал выводы из мудрого урока большого мастера.

У Сергея Никифоровича как педагога были свои неповторимые особенности. Он, например, никому не навязывал своего тембрового фактурного решения. При выборе оркестровых средств инициатива в большинстве случаев исходила от студента, все зависело от его индивидуальных особенностей. Щедрость учителя, отдающего свои познания, неизменно находилась в соответствии со степенью пытливости ученика. Поэтому занятия с разными студентами протекали по-разному и совершенно не были похожи одно на другое по применяемым педагогическим приемам. Ученик, наделенный от природы склонностью к оркестровому мышлению, сразу же обретал то, что ему было нужней всего на данном этапе развития его «оркестровых чаяний». В подобных случаях возможности «выудить» у Василенко важнейшие и тончайшие соображения, методы часто оказывались поистине необозримы и бездонны. Студентам же, обладающим фортепианным складом мышления, «перепало» подчас и не так уж много, но опять-таки всегда в полном соответствии с самой

сутью их творческих исканий. Пожалуй, ни у кого из педагогов я не встречал в такой степени нежелание нивелировать курс, распределять его для всех в равной мере.

Бывало и так: уже на занятиях первого курса возникали и высказывались соображения, так сказать, «высшего пилотажа», какая-нибудь подробность в работе ученика становилась поводом для пространных воспоминаний о случаях из богатейшей творческой практики самого Сергея Никифоровича. Тогда урок превращался в увлекательную беседу, убедительно обосновывающую использованный в данном случае прием. Эти беседы в конце концов и вводили нас в самую сущность жизни оркестра, формировали и выковывали собственное отношение к инструментровке, наше оркестровое «кредо».

Говоря об оркестре, Сергей Никифорович естественно говорил и о дирижерах. Он на себе в полной мере испытал неопровержимость известной мысли Берлиоза о том, что дирижер не может представить произведение лучше, чем оно есть на самом деле, однако легко может сделать прекрасно инструментованное сочинение нелепо звучащим, обесмыслить форму и вообще погубить весь замысел композитора. В связи с этим Сергей Никифорович делил дирижеров на две группы: к первой он относил тех, которые всегда почему-то полагают, что, репетируя новое сочинение, следует непременно начинать с поправок и изменений в самой партитуре. Дирижеры этой разновидности убеждены, что все авторы меньше их смыслят в том, как надо писать для оркестра. Их нескромный карандаш тут же начинает самоуверенно разгуживать по страницам партитуры. И вместо того чтобы поработать с оркестром как следует и добиться нужной звучности, дирижер сразу же поворачивается к обескураженному композитору:

— Дорогой мой, это — не звучит. Вы ведь сами слышите. Придется переделать.

Вторая, и безусловно лучшая, категория дирижеров, напротив, не торопится предложить автору сразу же, без достаточных оснований расстаться со своим замыслом оркестрового звучания.

— Молодой композитор, — прибавлял при этом Сергей Никифорович, — часто бывает склонен относить на свой счет неудачу какой-нибудь звучности, не дождавшись окончательной выточности исполнения. — И Сергей Никифорович рассказал, как дирижер этой, второй, разновидности — Эмиль Купер однажды в достаточно резкой форме не позволил ему сделать изменения в инструментровке, пока он, Купер, не добьется желаемой звучности в оркестре.

Из этого не следовало, конечно, что нужно пренебрегать советами хорошего, опытного дирижера; по просьбе того же Купера Сергей Никифорович снял валторны, удваивавшие «тяжелую медь» (трубы и тромбоны). И сразу же тускло звучащий аккорд, по его словам, стал блестящим и светлым.

Рассказывая об удивительной силе воздействия на оркестр Артура Никиша, которого он знал весьма близко,

наш учитель поведал множество ценных соображений об исполнительских планах в сочинениях разных эпох и стилей, об особенностях в соотношениях темповых сдвигов.

Как-то я пришел на урок к Сергею Никифоровичу непосредственно после занятий с Георгием Эдуардовичем Конюсом, у которого проходил тогда метротектонический анализ. Я находился под свежим впечатлением беседы с Георгием Эдуардовичем. Мы говорили о разновидностях оркестровых кульминаций. В связи с этим Конюс вспомнил, как Чайковский после исполнения Пятой симфонии сетовал на то, что произведение якобы не удалось, да еще к тому же отвратительно инструментовано... Чайковский, в передаче Эдуарда Георгиевича, говорил примерно так:

— Вот в Четвертой я «насажал» в финале на каждом шагу тарелки, а здесь не ввел, а ведь как было бы хорошо ввести один-единственный удар пиантти в кульминации коды финала, перед стреттой!

Когда я рассказал это, Сергей Никифорович воскликнул:

— А ведь, знаешь, Никиш именно так и делал! Он вводил здесь удар тарелок! Между тем Никиш, как известно, всегда избегал всяческой «отсебятины» и уж, верно, не стал бы вводить отсутствующие в партитуре тарелки без санкции самого Петра Ильича.

Таким образом я получил еще одно, и притом весьма авторитетное, подтверждение устной исполнительской традиции, восходящей непосредственно к самому Чайковскому, к его высказываниям.

Сергей Никифорович рассказал о многих интересных деталях никишевской трактовки Пятой симфонии. Оказывается, вступление к ней и первое *allegro* дирижер исполнял в едином темпе: вступление игралось отнюдь не растянуто и как бы *cesitendo*, а начало *allegro*, — напротив, достаточно сдержанно, так что создавалось впечатление полного единства в темпе. Настоящее же *allegro* возникало лишь с такта 47. И теперь, спустя много лет, я не могу себе и представить иного исполнительского плана начала этой симфонии, настолько убедительно Сергей Никифорович сумел обосновать художественность такого темпового единства.

Одно время лучшим своим сочинением Сергей Никифорович считал Индусскую сюиту, сделанную на материале его балета «Ноя». Как-то, анализируя эту весьма изысканную партитуру, я обратил внимание своего учителя на особенности акустического «разрыва» в расположении заключительного аккорда всей сюиты и спросил, чем это вызвано.

— А это — для воздуха! — ответил он. — Здесь нет и не может быть определенной системы, так как в каждом отдельном случае расположение аккорда является творческим актом в полном смысле слова. Важно лишь, чтобы оркестровое воплощение твоей музыкальной мысли всегда находилось в соответствии с природой каждого инструмента. Если пишешь для валторн, знай, что они когда-то были натуральными.

И Сергей Никифорович вспомнил занятный случай. Как-то в одном из маленьких немецких городов, сидя

в городском саду за столиком в кафе, он слушал увертюру к «Фрейшютцу», которую неподалеку в открытой ротонде играл весьма скромный небольшой оркестр. Сергея Никифоровича настолько поразила необычайная красота звучания валторн во вступлении увертюры, что он тут же встал и подошел к оркестру. Сконфуженный дирижер, выслушав вопрос о том, откуда у него такие удивительные валторны, как бы извиняясь, пояснил, что их оркестр крайне беден и не в состоянии приобрести современные инструменты с вентилями, поэтому вынужден пользоваться своими старыми, натуральными валторнами.

Как-то мы говорили о симфониях Шумана и вместе сокрушались, что они не звучат в оркестре. При этом Сергей Никифорович вспомнил, как он в свое время отдал немало сил, чтобы переинструментировать заново Третью, Рейнскую, симфонию Шумана. Это было задолго до малеровской ее редакции. В инструментовке Василенко Рейнскую симфонию с большим успехом сыграл В. Сафонов и даже взял с собой в Америку на гастроли партитуру и голоса, но потом, уезжая, оставил их где-то в отеле. Так редакция Василенко пропала безвозвратно.

Однажды после урока Сергей Никифорович сказал: «Приходи ко мне сегодня в семь часов!» Сергей Никифорович жил тогда на Арбате. В этот вечер я впервые был у него дома, познакомился с его семьей и как-то сразу вошел в ее милую, неповторимую по своей прелести, чисто московскую атмосферу. Еще в передней я услышал доносившиеся непонятно откуда странные звуки, резкие восклицания, перемежающиеся с энергичным квохтаньем и повистываниями. Оказалось, это и был знаменитый старый василенковский попугай — автор целой коллекции попевок. Некоторые из них вошли в сочинения Сергея Никифоровича. Он тут же наиграл на рояле действительно занятную тему — результат вчерашнего музицирования попугая. В ответ на мой лестный отзыв попугай приветствовал меня, неожиданно повиснув вниз головой.

В тот вечер я застал у Сергея Никифоровича его друзей, собравшихся послушать впервые только что оконченный Концерт для балалайки. Тут были артисты Художественного театра, кое-кто из известных тогда музыкантов. Добрую половину просторного дивана заполняла массивная фигура М. М. Ипполитова-Иванова. Концерт исполнил Н. П. Осипов. Все были поражены возможностями этого, казалось бы, незамысловатого инструмента. Сам Сергей Никифорович играл на рояле партию оркестра.

Помню, шла речь о народности в музыке, о том, кто что слышал в своих поездках по России, об особенностях природы того или иного края. Естественно, что в разговорах о природе вспомнили и о Римском-Корсакове. Почти все присутствовавшие, кроме меня, были современниками Римского-Корсакова, Танеева, Чайковского. И мне, тогда совсем молодому человеку, был необычайно привлекателен сам тон беседы: блистательные имена, для меня уже отодвинутые дистанцией времени, здесь произносились запросто и жили в памяти

беседующих людей не ушедшими тенями, а во всем своем многообразии. Те, кого мы так любим в русской музыке, оживали, sprysnutые живой водой непосредственных впечатлений, шуток и даже порой злословия.

Посещая дом Сергея Никифоровича со студенческих лет, я видел его в окружении людей разных поколений, разных профессий и всегда поражался широтой и многообразием его интересов. Это не была просто высокая образованность, культура крупного музыканта, его устремления всегда окрашивались самобытностью. Ко всякому событию жизни, искусства, науки у него почти всегда бывало свое, особое, отношение.

Я был знаком с людьми больших судеб и ярких биографий, но лишь у Сергея Никифоровича я встретил свойство, которое можно, пожалуй, назвать «памятью общительного сердца». Люди не прибывались к берегам его жизни пассивно, чтобы незамеченно отхлынуть от них куда-то в пустоту, а неизменно закреплялись нитями живого человеческого общения и охватывались памятью. Это не было следствием какой-либо чрезмерной доброты характера, это не диктовалось, как у Танеева, высокими этическими побуждениями, а было просто особенностью темперамента, особой живостью души.

Я любил эту черту у Сергея Никифоровича и удивлялся ей. Он обладал редкостным даром дружбы, для которой ни возраст, ни расстояние не имели значения. Можно было не видаться с ним много лет и встретиться так, точно расстались вчера.

Помню, какой радостью для меня явился первый приезд Сергея Никифоровича в Узбекистан весной 1939 года. Я жил тогда в Ташкенте, на Игарки, что в переводе значит «улица седельщиков», в одном из кварталов Старого города. Здесь, в тени старых садов, он расспрашивал меня о том, что и как я записываю из песенного фольклора, о нравах и обычаях узбекского народа.

На долю Сергея Никифоровича Василенко выпала нелегкая и почетная задача закладывать первые камни узбекского оперного искусства. Этому большому и славному делу он отдал много сил, творческого внимания, и его значение в данной области трудно переоценить. Василенко вообще живо интересовался музыкой Советского Востока (он автор сюиты «Советский Восток»), но с Узбекистаном чувствовал себя по-особому прочно творчески связанным. Вскоре после премьеры в Ташкенте оперы «Бурон», которую он написал вместе со своим учеником Мухтаром Ашрафи, состоялась поездка в Самарканд. В ней помимо Василенко и членов его семьи участвовала группа деятелей узбекского искусства. По насыщенности впечатлениями поездка эта осталась памятной композитору на всю жизнь. Кажется, замечательный город вдруг раскрылся во всем блеске своего великолетия. Сергей Никифорович с наслаждением впитывал все, радовался солнцу (а оно пекло, не жалея сил), не мог наглядеться на неистовую голубизну неба и на лазоревые чудеса самаркандского зодчества.

В следующий раз Сергей Никифорович приехал в Ташкент уже на постановку оперы «Великий канал», созданной им также с М. Ашрафи. Я в это время находился в отъезде, но Сергей Никифорович по-прежнему бывал у меня дома. Как-то жена нашла в замочной скважине двери свернутую трубочкой шутливую записку к ней, в которой в полной мере отразилась присущая Сергею Никифоровичу веселость и пристрастие к замысловато-узорчатой русской речи XVII века. Привожу эту записку целиком:

«Пресветлейшая государыня Галя Лонгиновна!

А были у Вас: Сережка, сын Никифоров по прозвищу Василенко да его племян Андрейка сын Алексеев, по прозвищу — Клыков. Кучились о здравии Вашем дознаться да како себя без мужа блюдете да не застали, а притащились мы с Москвы-града на бесовское игрище и в губебные сосуды бряцалице «Великий Канал» нарицаемое, а буде Вам докука нас видеть побрячтите в нашу убогую хибару «Националь» рекомую по бесовской машине телефону в № 28.

*Ваших очей светлых рабишки худородные и богомольцы: С. Василенко. Андрей Клыков.
В лето от Р. Х. 1941 г. 6 января».*

Когда началась война, Сергей Никифорович с семьей приехал в Ташкент в эвакуацию. Грозные события изменили лик и характер людей, и я помню новое выражение лица моего учителя. Оно стало строгим, по-инному волевым, очень сосредоточенным. За всем, что говорил Сергей Никифорович, чувствовались неотступные мысли о войне, о том, что происходит на фронте. Его патриотизм, глубокий и ревниво оберегаемый от показных слов, горел в нем с изумительной силой. И совершенно естественно, что Василенко одним из первых вернулся в еще холодную и темную Москву. А в ташкентский период, несмотря ни на что, Сергей Никифорович был собран, скоро упорядочил свою жизнь, распределив время между творческой работой и посещением репетиций в театре, где ставилась его опера «Суворов». Премьера ее прошла с большим успехом. В тот же период Сергей Никифорович работал с хореографом Ф. Лопуховым над балетом «Ак-Биляк». Случалось нам тогда вместе писать музыку — к драматическим спектаклям, и всегда эта работа протекала легко, без сучка и задоринки. И вообще, за все годы ученичества и долгой дружбы ни разу ни единая тень не коснулась наших с ним отношений.

Иногда по вечерам мы с братом приходили к Сергею Никифоровичу поиграть в четыре руки. Чего только не было переиграно! Всегда исполнению сопутствовал оживленный обмен мнениями. Обсуждалось, как та или иная симфония трактовалась выдающимися дирижерами. Для Сергея Никифоровича было характерно единство восприятия чисто композиторского замысла с ясным, глубоко осознанным представлением об артистическом воплощении произведения. Часто Сергея Никифоровича посещал его закадычный друг, Владимир Петрович Филатов. Когда он входил в комнату, думалось: «Какой великолепный человек!» Талантливость

и удивительное жизнелюбие, переливаясь через край, не умещались в рамках занятий наукой, и он с увлечением читал по вечерам в семье Василенко свои новеллы, в которых увлекательно рассказывал о своих медицинских открытиях. Великий окулист с детской непосредственностью требовал похвал своим этодам маслом и акварелью. Сергей Никифорович очень его любил и всегда любовался им.

Близким другом дома была также Ксения Георгиевна Держинская, замечательная русская певица, человек, отмеченный особой красотой внешнего и внутреннего облика. Мы все любили ее как певицу, и я считал себя как бы воспитанным ее высокой исполнительской культурой. Художественные впечатления, связанные с Держинской в Большом театре, значили много для нас, музыкантов, в годы нашего художественного формирования. Лишь потом, встречаясь с ней у Сергея Никифоровича, узнав ее как человека, узнав всю силу ее активной доброты, равно распространявшейся на множество людей, я понял, почему не было на русской сцене лучшей девы Февронии в «Китеже», чем Феврония Держинская.

Еще одна важная черта характера Сергея Никифоровича — его юмор, неистощимая веселость. Ферментом, заставляющим бродить веселье в доме Василенко, была Татьяна Алексеевна, жена Сергея Никифоровича. Наделенная так же, как ее супруг, восхитительным чувством юмора и даром рассказчицы, она из любого эпизода повседневной жизни могла творить чудеса юмористического повествования. Это был спонтанный фейерверк смешного. Актер МХАТа Иван Михайлович Москвин, сам великий мастер рассказывать смешное, состязаясь с Татьяной Алексеевной за круглым обеденным столом, смиренно признавал себя побежденным. Так она заражала и увлекала всех, создавая в семье атмосферу какого-то легкого дыхания, внося во всё черты безыскусственности и простоты, черты какой-то особой русской прелести речи и поведен. Вот почему, когда я получил от Сергея Никифоровича письмо о смерти Татьяны Алексеевны, — я знал, что значила для него эта утрата, и знал, что сказанное им в письме о себе была горькая и непоправимая правда:

«...С нами случилось страшное несчастье. <...> В дневнике, который я веду неуклонно каждый день несмотря ни на что, — я написал: «13-го октября умерла Татьяна Алексеевна и умер неоригинальный и отнюдь не знаменитый, но интересный русский композитор Василенко».

Это — не фраза... Все мои лучшие черты, — солнечность, яркость мыслей и подъем — полетели к черту в преисподнюю... Зачем мне жить, когда нечем? Но Татьяна Алексеевна еще при жизни много раз жалостно умоляла меня: «Когда меня не будет — не оставляй Елену и Таню». Я должен это исполнить и жить для них, хотя это и очень трудно».

И в самом деле, с того дня он стал как бы совсем другим, да и весь дом неизменно опустел. Сергей Никифорович часто грустил. В речах появилась горечь, и, хотя он много работал и писал, прежнего Сергея

Никифоровича уже не было. С этого времени работа — его единственное утешение. Закончив партитуру Концерта для трубы, Сергей Никифорович всецело погрузился в писание книги «Инструментовка для симфонического оркестра». Привожу его письмо ко мне, характерное для его тогдашнего состояния:

«Дорогой, любимый друг Ляля!

<...> Очень рад успеху моей Второй симфонии. Держи материал сколько надо, а если еще будешь исполнять в Москве — я совершенно счастлив.

Еще радуюсь, что ты начал сочинять! Это — большое счастье и для тебя и для всех нас!

Я больше года писал вторую часть моей книги «Инструментовка для симфонического оркестра», почти закончил, но сдаю в печать 1-го сентября 1953 г. <...> Вторая часть — все духовые и струнные в соединении, но без тромбонов и тубы. Третья часть — предполагается Большой оркестр тройного и четверного состава с тромбонами, тубой и проч. Четвертая часть (?!) предположена — оркестр сопровождающий, в опере, балете и отд[ельные] ин[струмен]ты [струнные, рояль]. Вот так размахнулся! Не знаю, хватит ли моей жизни и меня. Здоров совершенно, но стал мрачнеть и скучать. Правлю корректуру моего Фортепианного концерта — как только выйдет [клавира] — пришлю тебе.

Крепко целую тебя и Галю.

Елена обнимает.

Как я был бы счастлив увидеться с тобой летом!

Твой С. Василенко

23 апреля 1953 г.».

Приезжая в Москву, я всегда бывал у Сергея Никифоровича. Он по-прежнему задаривал меня своими

партитурами и книгами, своей сердечностью. Приходил на концерты, когда я дирижировал, и даже бывал на репетициях. Но что-то в душе у него сломалось. Он заметно сдавал. Как-то однажды мы с ним просидели у него на даче всю ночь до рассвета. Говорили, как всегда, о музыке, конечно. Не обошлось без расспросов о людях и делах Узбекистана. Его живо трогали судьбы узбекского музыкального искусства, и он высказывал свои предположения о том, кто поведет его вперед. Мы с ним даже поспорили.

С большой нежностью говорил Сергей Никифорович об ученике своих последних лет Мутале Бурханове, высоко ценил его искренний лирический талант и возлагал на него самые большие надежды. В наших последних беседах он, казалось, подводил итоги своей большой жизни. Раньше всегда собранный, хозяин своего времени, Сергей Никифорович теперь все торопился что-то дописать, что-то доделать. Сердился, что не успеет, и начал уставать. Последний раз, посидев с нами за ужином, он вдруг встал и удалился в другую комнату. Вскоре я зашел к нему проститься. Грустный и усталый, он сидел на диванчике, старчески отрешенный, в непривычном особом одиночестве. Я поцеловал его и уехал с новым чувством печали, но все же не думая, что вижу его в последний раз.

Теперь, когда его нет, мне часто не хватает его друженности, его душевной щедрости и благожелательности, так как они давно стали неотъемлемой частью моей жизни. Кончая эти воспоминания о Сергее Никифоровиче Василенко, я хотел бы пожелать всем тем, кто становится учеником, встретить на своем пути такого учителя-друга, какого посчастливилось встретить мне.