

Генрих Александрович Орлов

В 60-е и в первой половине 70-х годов книги и статьи Генриха Александровича Орлова (1926–2007) мы все читали с огромным интересом и увлечением.

Если он выбирал хорошо известные и даже популярные объекты изучения, то вскапывал почву археологически и даже проторенные пути видел столь необычно, будто заново создавал территорию исследования. Его взгляд, поражающий своей остротой, устремлялся в глубины, минуя поверхности, а поле зрения было вряд ли обозримым. Но дело не только в этом. Его ум питали размышления нетривиальные и потому ему открывалось в музыкальной культуре нечто, невидимое другими. Похоже, он не знал строгой «внутренней цензуры» — весьма распространенной в советское время, служившей тогда «разрешением» жить и работать. Да и время, когда он мощно выступил на научном поприще, сулило хоть и небольшие, но благие перемены. Привычка советской интеллигенции к чтению «меж строк» в поисках комментирующего идеологического подтекста в случае Орлова становилось условием приблизиться к смысловому объему читаемого.

Статьи Орлова о «Военном реквиеме» Бриттена (первая в нашем музыкознании; 1967), о позднем Римском-Корсакове (с нелицеприятным анализом тяжелого кризиса предпоследнего творческого периода; 1975), и многие другие работы — равно, как его выступления на научных (Институт) и творческих (Дом композиторов) дискуссиях, о которых потом много говорили, сделали его имя широко известным.

Две его книги «Симфонии Шостаковича» (1961) и «Русский советский симфонизм» (1966) опередили свое время и предвещали время новое — не только как труды автора, чей талант сверкал в каждом абзаце, но как свободный разговор о трудной судьбе композитора (не только Шостаковича). Контекст книг и орловский концептуальный масштаб требовали возвращения людей 20-х — по большей части композиторов и их сочинений. И они вернулись — без аффектированной апологии и без пафоса открытия. Вернулись просто, буднично. Сплетенные в фактуре исследования с прежде допустимым, они представили музыкальную культуру как многомерный, полифоничный процесс. Читатели с изумлением обнаружили Четвертую симфонию Шостаковича, о которой было принято помалкивать! — написанное о ней Орловым, как, впрочем, и о других сочинениях советских авторов, продолжает быть интересным и современным профессионалам и по сей день, спустя полвека. Тогда вряд ли мы отдавали себе отчет в том, что именно так выглядела в нашей профессии первая волна возвращения к искусственно изъятым и насильственно забытым.

Для Орлова музыкознание было родом литературы, и потому читающий его тексты испытывал в процессе постижения его мыслей огромное удовольствие.

Наблюдая все возрастающую популярность Орлова в профессиональной среде, Друскин убеждал его заняться педагогикой в консерватории и предпринимал для этого шаги, желая словно из рук в руки передать ему свое дело. И хотя были достигнуты устные договоренности с директором консерватории П.А. Серебряковым, все же усилия М.С. ничем не увенчались (похоже, и Орлова педагогика к себе не манила).

Тяготая к масштабным идеям, к философской и эстетической проблематике, Орлов работает в областях, где неминуемо становится — на новом отрезке эволюции отечественного музыкознания — первооткрывателем: это — проблемы восприятия музыки, ее семантики, социологии. К 70-м годам такое наклонение интересов ведет Орлова в сторону философии музыки. Исследование феномена времени и пространства музыки поглотило его. Он пишет фундаментальную работу «Время и пространство музыки» (позднее легла в основу книги «Древо музыки» — 1992, 2005). Содержание труда входит в непримиримый конфликт с догмами идеологизированного советского музыковедения. В издательстве набор этой книги был рассыпан, и это обстоятельство помогло Орлову решиться на трудный шаг — эмиграцию.

В США в 70-е и 80-е годы он работал в университетах — Корнелл, Гарвард, Уэслейн. Преподавание было для него новым поприщем, но Орлов с интересом окунулся в мир педагогики, при том весьма специфической, мало напоминающей его собственный опыт студента и аспиранта Ленинградской консерватории. Для американского же студенчества русский профессор, с концептуализмом его мышления, глубинной отзывчивостью на новые этно- и социокультурные впечатления, максимализмом и особо доверительным общением, обладал большой притягательностью. Весь путь университетского профессора детально описан им во множестве писем к учителю, к М.С. Друскину.

Столкновение с системой образования и разочарование в ней было неизбежным, и Орлов оставляет академическую карьеру ради государственной службы на радио «Голос Америки», не требующей от него интеллектуальных и душевных затрат. Однако и тут уровень его личности уготовил ему особое место в русской редакции. Самые видные политики и политологи, экономисты и ученые самого высокого ранга заговорили его голосом (блестящее знание языка и ясное понимание предметов разговора позволяло ему это); его голос мы слышали в музыкальных программах — те, что делал он сам (например, о Горовице), ни на какие другие не были похожи, они незабываемы.

Исключительность личности Генриха Орлова запечатлелась в его внешности: невысокого роста, тонкий и пластичный, с легкой чуть покачивающейся походкой, рельефными чертами лица и большими зелеными светоносными глазами, он говорил тихо, затягиваясь

сигаретой (позднее трубкой). Многие говорили, будто они с Друскиным похожи друг на друга — в действительности, сходства в чертах лица не было, разве что похожей была манера затягиваться сигаретой. Но, несомненно, родство типологическое было, и оно отражало родство внутреннее.

Отношения Орлова и Друскина были исключительно близкими, хотя не были легкими, нередко становились крайне сложными (характеры обоих трудные), едва ли не на грани разрыва. Однако упорству и упрямству младшего спасительно противостояла мудрость старшего. Их отношения захватывали, прежде всего, интенсивностью общения. Оно проявлялось и в дискуссиях-«схватках», будораживших сознание каждого из них, но также и в том, что стояло за словами. Игровой дух соревнования в их разговорах ощущался так же сильно, как искание истины. Их взаимное притяжение-отталкивание подчас производило грозное впечатление схватки титанов. Присущие им обоим интеллектуализм и артистизм, сообщали регулярным встречам (у М.С. дома, за обеденным столом) характер пиршества ума.

В конце 60-х Друскин и Орлов пытались работать вместе: по замыслу М.С., они предполагали написать книгу о музыкальной культуре XX века (для этой цели Генрих расшифровывал магнитофонные записи лекций М.С.), но — совместная работа не клеилась, выливалась в жаркие дискуссии, но не в тексты. Их со-



Г.А. Орлов и М.С. Друскин.

Фото из личного архива автора статьи

вместным текстом стала их переписка, содержащая более полутора сотни корреспонденций. Когда она будет опубликована — с комментирующими посланиями родственников и самых близких друзей — читатель получит двойное жизнеописание в письмах, выдающийся документ дружбы в высоком и драматическом значении этого понятия, дружбы, испытываемой судьбой.

Публикация нескольких писем* Г.А. Орлова и М.С. Друскина даст читателю представление о характере общения, которым они одаряли друг друга.

13 августа 1976 года

Дорогой Михаил Семенович,

Вчера пришло Ваше письмо от 2 августа, очень меня обрадовало и взволновало, конечно: это так редко бывает — письмо от Вас. Это, фактически, второе за полгода... Попутно замечу, что для писем не обязательно изобилие событий: можно ведь не только информировать (это, скорее, вынужденная и, на мой взгляд, не самая лучшая разновидность эпистолярного общения): можно ведь рассуждать, предаваться воспоминаниям, «обмениваться идеями» (как Билл в свое время предложил мне — и видите, что из этого получилось!) в связи с трудами или просто так, экзистенциально. <...>.

Что касается семинара, то собираюсь основать его на своей книге¹. Предполагаемые семинаристы ожидаются из числа «градюйтс» (аспирантов, то есть) как музыкального, так и других департаментов. Они сами должны объявиться — записаться, познакомившись, наряду с прочими, с моим объявлением о характере семинара. Сегодня набросок этого объявления носил показать Биллу². Похоже, он находит мои материи слишком сложными. Но, посмотрим. Занятия начнутся 1 сентября, и у меня будут два занятия по полтора часа в неделю. Наверно, я с ума сошел: роковой срок близится, мой язык еле ворочается во рту, а я не боюсь, и все тут. Впрочем, есть еще впереди время, чтобы забояться. Вообще же, здесь не ощущается то главное, что прежде возбуждало во мне это чувство и одновременно желание за-

биться в дальний угол и закрыть раковину: нет скорлупы, закрывающей лица и души, и настороженных взглядов сквозь прорези в ней. Более существенная вещь — кредит; это одна из фундаментальных черт тутюшного способа жизни, начиная с денежных отношений. <...>. Аналогичный кредит доверия, уважения и симпатии (этакая презумпция человеческой и научной достоинства) наблюдается в отношениях с коллегами. Потерять этот кредит, можно лишь продемонстрировав и доказав, что ты — бездарность и скверный человек. Подозреваю, что подобные доказательства не так-то легко предъявить: даже если ты делаешь в науке нечто странное или ведешь себя чудачески, то это еще ничего не значит: чудачков тут видимо-невидимо. <...>. Однажды я спросил, как администрация узнает, хороший ли я профессор или нет. И услышал в ответ: «грэйпс оф вайн», что буквально значит «виноградные гроздья», а фигурально — общественное мнение, молва, слухи. <...>.

Только сейчас, когда поток «парти», ленчей, визитеров и посещений схлынул, эйфория (вместе с сопутствующим ей перерасходом душевных сил) миновала, и мы осели, наконец, на нашем стабильном и отдельном месте, только теперь началось нормальное спокойное существование. Осталось только отоспать перерасходованную энергию...

Обнимаю Вас.
Ваш Генрих

* Последнее письмо М.С. Друскина было написано 17 апреля 1991 года, за 2 дня до его кончины. Г.А. Орлов ушел из жизни 19 октября 2007 года.

¹ Имеется в виду книга «Время и пространство музыки».

² Билл-Уильям Остин (William W. Austin, 1920–2000), профессор Корнельского университета (Итака), где тогда работал Г. Орлов.

10 сентября 1976 года

Herr Professor,
Dear коллега,
дорогой Генри[х]!

Вчера получил Ваше письмо (13.08). (Все предшествующие в положенное время дошли до меня.)

Меня весьма обрадовало Ваше письмо и тоном и содержанием.

Надеюсь, слушатели Вашего семинара уже начали увенчивать чело Ваше гроздьями винограда.

Пишите чаще. Если не хватает времени и дыхания, шлите краткие вести.

Что же касается скудости моих посланий, то не обижайтесь — нет у меня склонности к эпистолярности. К тому же, у вас с Мирой и Митей³ много новых впечатлений, чего не могу сказать о себе. Вы вошли в бурный период экстенсивного и, вероятно, интенсивного духовного развития, я же более живу в ретроспекции и в критическом осмыслении своей жизни и самого себя. Да и тревоги о здоровье Якова Семеновича⁴ одолевают меня — у него острая форма бронхиальной астмы. Не узнаете ли, есть новые методы ее лечения?

О летних месяцах вспоминать неохота: в репинских местах было дождливо, холодно, одиноко. В августе мое утешение — Женя⁵ (он собирался Вам написать).

Я живу преимущественно наедине с Бахом. (На службу не хожу, возможно, во втором семестре прочту несколько лекций). Уже третий месяц щупаю его пальцами — играю на рояле 3–4 часа ежедневно. Мне доставляет удовольствие самый процесс игры. (И удовольствие, и раздражение: чем далее, тем более обнаруживаю недостатки своего пианизма, точнее: бывшего пианизма, и в те, далекие времена несовершенного.) Играю только клавирного Баха. Разрабатываю два приема игры, которые условно обозначу: «волна» и «равнина» (имеется в виду ритм). Волна — интегрированное движение, то замедляемое, то ускоряемое и обычно направленное к мелодическому кадансу (точке). Равнина — расчленен-

ность звуков (многоточие капель дождя) при их — в идеале! — абсолютной динамической и ритмической ровности (но не staccato, как это делает Гульд, а legato). И так, при связной лигатуре свободная артикуляция («волна») и равномерная разведиенность («равнина») — таковы две главные временные категории, функции которых переменны в исполнительской организации пьесы. Одновременно это и пространственные категории, так как совмещаются разные плоскости звучания. Есть, конечно, и такие пьесы где главенствует одна из плоскостей — «равнинная» (из равнин образуются объемы) — напр., в императивного склада фугах (они именуются догматическими обычно размер C). Вероятно, эти соображения могут быть распространены на творческий метод Баха в целом. Но музыковедением я сейчас (пока или вообще?) не интересуюсь.

<...> Вчера я был на концерте Нью-Йоркского оркестра (ради косвенного общения с Вами!). Оркестр какой-то неотрегулированный — нет единства звучности, — неряшливый (никакого сравнения с обаянием Филадельфийского или классичностью Кливлендского). Неужто такая разболтанность — результат руководства Булеза?! (В 1977 г. его сменил Зубин Мета.) Дирижер — сверхэлегантный супермэн Шеппард. Черт знает как сыграл 4-ю Брамса! (Между прочим, исполнялась также увертюра к «Кандиду» Бернштейна — ознакомился с посредственной бродвейской музыкой.) Завтра опять пойду — дирижер Лайнсдорф.

<...> Хотелось бы посетить Вашу гостиную и подробнее побеседовать о том, о сем⁶, а не только о том, как играть Баха (что, вероятно, Вас мало занимает).

Сердечный привет проф. Остину. Никак не соберусь ему ответить. Извинитесь, пожалуйста, за меня и передайте, что книгу White⁷ я вчера получил и благодарю за нее. Обязательно ему на днях напишу.

Обнимаю Вас и Миру.
М. Друскин

19 сентября 1976 года

Здравствуйте, дорогой Михаил Семёнович!

Давно хочется написать Вам, но все жду: думаю — вот придет письмо, будут там вопросы, мысли — ответу, прореагирую: вот и некоторое общение получится. А письма все нет. А писать без такой зацепки — получается не общение, а некоторый жанр рапорта, отчета: нечто неживое. <...>.

Итак, во-первых: академический год начался. Начался и мой семинар. Два занятия уже за плечами. Делюсь, как Вы уже знаете, своими соображениями по поводу времени и пространства (которые за последние месяцы несколько узнал уже в практическом плане). Никто меня ни о чем не просил, только спросили — чего бы такого профессор хотел сообщить градюзитам? Семинар раскачивается постепенно: градюзиты принимают решения и делают выбор с запозданием, поэтому состав семинара еще не установился. На первом занятии было пятеро аспирантов и два профессора (один из них — Билл). На втором — десять аспирантов и четыре профессора. Может оказаться, что на третий придет двадцать аспирантов и восемь профессоров — тогда придется искать другое помещение: комната профессора Граута⁸, автора капи-

тальной истории западной музыки, сплошь уставленная книгами (его собственными, которые выдаются только в читальный зал — а сама комната в недрах библиотеки Линкольн Холла, т.е. Музыкального департамента, одной из 29 библиотек университета), с магнитофонами, проигрывателями, грифельной большой доской, которая мне, визуальному типу особенно необходима, — комната эта уже не сможет вместить такого количества людей.

Приходится читать лекции по-английски, Подумаешь!.. Впрочем, лекциями это можно назвать только условно. Принятая (и очень симпатичная мне) система такова: профессор поговорит минут двадцать, сообщит некоторые идеи, а потом приглашает студентов высказать свои — идеи, соображения, сомнения, вопросы. Слушают нередко серьезно, заинтересованно и внимательно. Вопрос дисциплины не возникает. Не морщатся даже если доводится услышать слово в таком перевранном произношении, что даже сам оратор затрудняется понять его. И все же, кажется, понимают. Подискутируют минут пять-десять, профессор берет бразды обратно и сообщает новую порцию идей. Так оно и идет.

³ Мира и Митя — жена и сын Орлова. Мейлах Мирра Борисовна (р. 1935), филолог по образованию; работала научным сотрудником в секторе киноведения Научно-исследовательского отделения Ленинградского государственного института театра музыки и кинематографии (ЛГИТМиК), до того и после — Российского института истории искусств (РИИИ); автор двух книг: «Стилистика поздних фильмов Эйзенштейна» (Л., 1971) и «Пластика кино» (СПб., 2006); последние 25 лет пишет иконы.

⁴ Яков Семенович Друскин (1902–1980) — философ, музыкант и математик, чьи философские труды, трактаты, эссе, дневники и литературоведческие работы начали публиковаться с конца 80-х годов XX века, вошел в историю литературы, прежде всего, как человек, спасший от уничтожения в годы блокады Ленинграда или ареста в советские годы архив Даниила Хармса, а также отдельные материалы других своих ближайших друзей: поэтов А.И. Введенского, Н.М. Олейникова, писателя и философа Л.С. Липавского.

⁵ Женя — Евгений Вахтангович Мачавариани (1937–1997) — музыковед, эстетик, лектор, теле- и радиожурналист; общий друг Орлова и Друскина.

⁶ Этой формулой — «поговорить о том, о сем», «поговорить о разном» — М.С. пользовался для обозначения разговоров, не предназначенных для посторонних ушей.

⁷ White Eric Walter (1905–1985) — британский музыковед, автор трудов о Стравинском, Бриттене и других. Скорее всего имеется в виду его книга о «Stravinsky: the Composer and his Works» (London, 1966).

⁸ Граут (Grout) Доналд Дж(ей) (1902–1987) — американский музыковед.

Что касается людей, то уже наметилось некоторое трение между европейской и здешней интеллектуальными традициями. Впрочем, я его ожидал, был готов и даже предупредил аудиторию заранее о такой возможности. Как говорил Генри Джеймс (цитирую по Стравинскому): «европейский опыт и американская невинность»⁹. Говоря конкретнее: немецкая концептуальность (помноженная на петербургскую интровертность) и американская эмпирическая прагматичность. Дело в том, что у них тут у всех руки чешутся поскорее сделать что-нибудь и неохота долго размышлять над тем, как к делу приступить (другими словами, нет потребности и вкуса, а есть недоверие и скептицизм по отношению к тому, что называется — кажется, тоже немецким — словом «методология»). Впрочем, скептицизм — вещь хорошая (настолько же, насколько нехорошо принимать вещи на веру), а два семинара были, действительно, трудны и могли оставить впечатление рамы без портрета или кулинарного рецепта без дегустации. Следующий будет вполне конкретным, хотя мне все-таки хочется не заманивать их этими лакомствами, а заставить поработать мозгами...

Вчера с тремя коллегами (Биллом в их числе) провел день в Сиракуз на полугодовой конференции штатного АМС (Америкэн Мюзиколоджикал Сосаети); был представлен и рекомендован, послушал апплодисман, в антрактах был вопрошаем несколькими людьми (разговаривать очень просто и приятно), выслушал четыре доклада типа «Реформа балетной пантомимы в Италии сер. 18 века», «Шлегель и немецкая романтическая опера», «Певцы папской капеллы времен Жоскена», пообедал за счет организаторов (разговоры продолжались), а потом

16 октября 1976 года

Дорогие, <...>

Я очень рад, Генрих, что так успешно складывается Ваша жизнь и новая работа, и новые друзья и даже... родственники!¹¹

Мне нравится принятая Вами форма семинара. <...> Бог мой! как надоело мне витийствовать перед аудиторией <...> (Мой учебник недавно вышел 4-м изданием тиражом 40.000; в этом году издан также по-грузински и по-болгарски, но его содержание так чуждо мне, теперешнему!...)

Относительно методологии различных национальных школ, мне кажется, Вы не совсем правы. Прежде всего, это скорее метод изложения, нежели методология. Коли так, то можно сказать: немецкой школе более свойственна тяга к концептуальности, английской — к прагматизму, французской — к эссеизму. Американскую школу я не знаю, но не забудьте о воздействии иммигрантов — таких, как Alfr[ed] Einsten, Sachs, Vikofzer, Lang, etc — ведь они-то утверждали идею концептуальности. Это свойственно и французам Комбарье, и англичанину Денту, в тот же время не лишен прагматичности Амброс — один из основателей немецкой школы, etc.

Ergo: не торопитесь с обобщающими суждениями.

Теперь я очень сожалею, что не приглашал Вас на свои лекции по историографии. Быть может кое-что Вас бы заинтересовало, а мне было бы очень полезно услышать Ваши критические замечания. А то я сейчас — как былинка в поле...

Недавно я прочел на франц[узском] языке обширную статью немца Fritz Winckel (он — проф[ессор] в Зап[адном] Берлине, статья опубликована в изд. UNESCO — Cultures, Vol. 1 No 3). Он уже два десятилетия разрабатывает проблемы связи муз[ыкально]-исторических стилей с акустически-пространственной эволюцией архитектуры. У Winckel есть публикации на англ[ийском] языке: Music Sound and Sensation, Dover Publications 1967. Он читал также лекции в Case Institute of Technology (Cleveland) и Massachusetts Institute of Technology (Cambridge). Может быть, найдете у него что-либо для себя

отправился на концерт местного симфонического оркестра с Сэрой Колдуэлл¹⁰ (напоминает Юдину, но с элементом шаржа) — знаменитой дирижершей. Гимн был обещан в версии Стравинского, но по каким-то подозрительным причинам был исполнен в стандартной версии. Потом были 2-й Бранденбургский (трубач не строил), Бацевич, Сати и «Петрушка» — к сожалению, в доходной редакции. Оркестр сверкал, но не трюковал. <...>

Я тут однажды проснулся знаменитым в масштабах Итаки. Это когда в университетской и городской газетах появились про меня статьи-интервью — про семинар и прочее — с портретами. Теперь и учителя в митинной школе знают, кто его папа, и торговые агенты, захаживающие в дома, и человек, приехавший с цистерной обеспечить нас горячим на зимний отопительный сезон, ну, и соседи, конечно.

С завтрашнего дня, помимо семинара, еще дважды в неделю по два часа начну отсиживать в своем офисе (мне дали кабинет в бывшем особняке президента университета, теперь именуемом Белым домом или Обществом гуманитарных наук), чтобы желающие могли зайти побеседовать. Если таковых не окажется, буду заниматься автопереводом: нью-йоркский издатель подтвердил заинтересованность книгой и ждет английскую версию. <...>

Сердечный привет Якову: я тут наткнулся на один его ранний опус — о падающих стволах. Странные бывают «короткие замыкания».

Обнимаю, Ваш Генрих

интересное. У него я вычитал, что в основу венецианского собора St. Marco был еще в 864 г. положен греческий крест. (Увы! следовательно, это не Ваше открытие!) Аналогичный крест лег в основу церкви Св. Апостолов в Софии (1042–1085 гг.).

Все забываю Вас спросить: в Риме Вы посетили церковь Sancta Maria Maggiore, где работал Палестрина? Некогда эта церковь славилась своей акустикой.

Не могу похвастать своими новыми музыкальными впечатлениями. О том, что нью-йоркский оркестр меня разочаровал, я уже писал Вам. Не заинтересовал и Leinsdorf. Вообще, как мне представляется, американские дирижеры (в т.ч. и Bernstein) злоупотребляют внешне-физкультурной мануальной техникой: недостаточность музыкальной концентрированности подменяется излишеством телодвижений. Приезжал также Курт Зандерлинг со своим берлинским оркестром: инструмент хорошо сложен и настроен, но сам инструментарий (т.е. оркестранты) — слабый. Курт был у меня — поговорили о разном¹². (В июне я был у него в ГДР.)

Тиграна¹³ еще не видел — зайду к нему вечером. Естественно, добром помянем Вас...

Прочту здесь всего 4 лекции. Предстоят различные автомобильные поездки, но доберусь ли до Ахлатского монастыря, не знаю.

Итак, второй раз в этом году я посещаю дорогие места, связанные с Вами.

Если мало пишу, не обижайтесь. Знайте: я отношусь к Вам так же, как и прежде. Но к эпистолярно непривычен. Да и, как принято у нас говорить, — положительных эмоций мало.

Всем, кому шлете приветы, передаю. (В частности, Галя была очень тронута¹⁴) и от них вам приветы. У Якова Сем. здоровье по-прежнему очень шатко. У Лидии Сем. квартирный обмен все еще не состоялся.

Обнимаю, М. Друскин

<...>

⁹ [Стравинский И.Ф.] Вarez, Айвз, Кейдж // Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. — Л., 1971. — С. 122.

¹⁰ Сэра Колдуэлл — Sarah Caldwell (1924–2006) — американский дирижер. С 1957 она работала с Бостонским оперным театре, в 1976 стала первой женщиной-дирижером в Метрополитан опера. Выступала с Нью-Йоркским, Питтсбургским и Бостонским симфоническими оркестрами.

¹¹ Имеется в виду встреча с семьей Малькольма Фрагера — Malcolm Frager (1935–1991) — выдающегося американского пианиста, который оказался кузеном Г. Орлова.

¹² См. сноску 6.

¹³ Тигран — композитор Тигран Егизаевич Мансурян (р. 1939) — композитор; друг М.С. Друскина.

¹⁴ Галя — композитор Галина Ивановна Уствольская (1919–2006).