Артур Штильман

В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ *и* МЕТРОПОЛИТЕН-ОПЕРА

ГОДЫ ЖИЗНИ В МОСКВЕ И НЬЮ-ЙОРКЕ 1966–2003

Артур Штильман

В Большом театре и Метрополитен-опера. Годы жизни в Москве и Нью-Йорке.

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11961952
Штильман А. Д. В Большом театре и Метрополитен-опера. Годы жизни в Москве и Нью-Йорке. 1966–2003.: Алетейя; СПб; 2015
ISBN 978-5-9905926-2-9

Аннотация

Известный скрипач Артур Штильман, игравший много лет в оркестре Большого театра, после своей эмиграции в США с 1980 года работал в знаменитом оркестре Метрополитен-опера.

В своей новой книге он делится с читателем впечатлениями о встречах с прославленными музыкантами, великими дирижерами, рассказывает о закулисной жизни театров ярко, профессионально точно и убедительно. Его книга – невероятно интересный документ эпохи, свидетелем и участником знаменательных событий которой был талантливый скрипач Артур Штильман.

Содержание

К читателю 5
Вместо предисловия 6
Часть первая. Москва, Большой театр 7
1. Прелюдия и решение. Благоприятные обстоятельства 7
2. Работа начинается 14
3. Новые постановки 18
4. Традиционный репертуар Большого театра 21
5. Приятная неожиданность – поездка в ГДР 26
6. Творческий клуб Большого театра 35
7. Юлий Маркович Реентович (1914–1982) 40
8. Дирижёры Большого театра 45
Геннадий Николаевич Рождественский 48
Александр Николаевич Лазарев 54
Фуат Шакирович Мансуров (1928–2010) 57
Александр Александрович Копылов 58
Юрий Иванович Симонов 59
9. Второй сезон. Ростропович в Большом театре 70
10. Новые люди в оркестре – молодое поколение Центральной музыкальной школы 1968-1969 75
11. Мы едем в Сочи, а театр – в ГДР и Париж 80
Конец ознакомительного фрагмента. 81

Артур Штильман
В Большом театре и Метрополитен-опера. Годы жизни в Москве и Нью-Йорке

© А. Д. Штильман, 2015
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2015

К читателю

Автор этой книги Артур Штильман мой старинный друг, замечательный человек, прекрасный музыкант, настоящий профессионал, скрипач, проработавший в Большом театре более 12 лет, а затем в силу жизненных обстоятельств покинувший страну.

Жил долгие годы в далекой Америке, продолжал карьеру музыканта в оркестре Метрополитен-опера в Нью-Йорке, но его сердце, душа и мысли были неотделимы от Большого театра, духовные связи неразрывны с ним. Постоянные контакты с друзьями по театру давали ему возможность быть в курсе всего происходящего в нем, радоваться творческим победам и переживать его неудачи. Образованность, острый ум, знание театра, прекрасная память в сочетании с литературным даром позволили ему написать несколько книг, вызвав к ним интерес у читателей воспоминаниями о годах жизни в России, учебе в Консерватории, работе в Большом театре, гастролях по стране и за рубежом, а также увлекательными рассказами об интересных людях, выдающихся музыкантах-исполнителях, артистах, спектаклях, концертах. В этой книге он продолжает делиться с читателями своими мыслями, вспоминает вновь многие яркие моменты и эпизоды из жизни Большого театра и его артистов периода своей жизни и работы в России.

Народный артист СССР
Лауреат Государственной премии СССР
Педагог-балетмейстер Большого театра России
Борис Акимов

Вместо предисловия

Предлагаемая читателю книга носит несколько необычный характер. Основу её составляют воспоминания о работе в двух крупнейших оперных театрах мира XX века – Большом театре и Метрополитен-опера. Эти воспоминания, однако, не носят системного, «дневникового» характера. Они перемежаются статьями-эссэ, опубликованными в разное время как в Интернете, так и в различных печатных изданиях, но связанных по своему содержанию с главной темой – работой в двух названных выше театрах.

Кажется, что мне единственному довелось быть свидетелем и участником работы как Большого театра, так и Метрополитен-опера – во всяком случае, единственному музыканту во второй половине XX века. Во всяком случае, мои исследования не привели к нахождению кого бы то ни было из работавших в Большом театре и «плавно переехавшему» в оркестр Метрополитен-опера. Даже если предположить, что кто-то всё же и был, то никаких свидетельств тому – устных или печатных – оставлено не было.

Мне также одному довелось принять участие в двух юбилеях обоих театров: двухсотлетия Большого театра в 1976-м году и столетия Метрополитен-опера в 1983-м году.

Многочисленные рассказы о Большом театре моим коллегам в MET, а также бывшим коллегам в Большом театре о Метрополитен-опера всегда пользовались естественным интересом. Многие говорили, что всё рассказываемое следовало бы зафиксировать на бумаге, да и когда-нибудь издать.

И в самом деле – если это заинтересовывало слушателей, то вполне возможно заинтересует и читателей, и этот план, быть может, следует попытаться осуществить?

Естественно, что рассказ и впечатления о многолетней работе в обоих театрах, так или иначе, связаны с окружающей жизнью, и во многом носят мемуарно-биографический характер. Кроме того, как и всякие рассуждения о музыкально-исполнительском искусстве, эти воспоминания носят субъективный характер и совершенно не претендуют на право «последней истины». Но главное в них – люди, которые составляли как славу этих театров, так и славу мирового исполнительского искусства.

Нью-Йорк, 2014 г.

Часть первая. Москва, Большой театр

1. Прелюдия и решение. Благоприятные обстоятельства

Весной 1966 года – через три года после окончания аспирантуры, я решил нанести Александру Васильевичу Свешникову прощальный визит и подарить ему, купленные в Венгрии две партитуры хоровых сочинений Бартока и Кодаи. Он относился ко мне все консерваторские и аспирантские годы исключительно сердечно.

Александр Васильевич, казалось, был доволен партитурами и, бегло просмотрев оглавления, задал вопрос: «Какие у вас теперь планы?». Я честно сказал ему, что, несмотря на неплохие дела в Московской Филармонии, где я работал уже четыре года в Концертном бюро и только что вернулся из поездки в Венгрию, я решил, что лучшим вариантом для меня будет поступление в оркестр Большого театра. «Пожалуй, вы туда ещё успеете, – заметил он. – По моему мнению, ваше место здесь, в Консерватории. Вы неоднократно доказывали, что вы достойны того, чтобы здесь работать. Дело за вашим профессором. А я вас поддержу». Я спросил, могу ли я передать его слова Цыганову? Он ответил, что, конечно, именно это он и имел в виду. Я искренне поблагодарил его за его доброе отношение ко мне. «Вы это заслужили» – добавил он перед моим уходом.

С этим напутствием я сразу же поднялся на второй этаж к Цыганову. Он вышел в коридор, где всегда вёл конфиденциальные разговоры. Казалось, он уже ожидал моего прихода с этой новостью – у него был сразу готов ответ: «У меня нет работы для тебя на кафедре. Я должен в первую очередь думать о нагрузке для двух педагогов на моей кафедре, у которых не хватает студентов» (он назвал два имени). Я сказал на это только: «Спасибо. До свидания!», – и тут же покинул Консерваторию. Больше я никогда не встречал своего бывшего профессора. Я принял решение.

* * *

Моё поступление в оркестр Большого театра придвигалось постепенно, как-то само собой. Ещё в 1964-м году мой отец случайно встретил на Петровке заведующего оркестром Бориса Фёдоровича Булгакова. Во времена работы в Большом театре моего отца в качестве скрипача с 1932-го по 1937-й – год окончания им Консерватории, Булгаков был валторнистом оркестра (Борис Фёдорович был поразительно похож на Михаила Афанасьевича Булгакова. Не знаю, были ли они родственниками, но сходство было удивительным). Вероятно, он узнал о моём существовании от кого-то из моих друзей, уже работавших в театре и при встрече с отцом стал расспрашивать обо мне, спросив, не хотел бы я работать в Большом театре? Разумеется, он имел в виду, что я, как и все, должен был играть конкурс на замещение открытых вакантных мест. Он очень настоятельно советовал моему отцу сообщить мне об этом разговоре и добавил: «У нас открываются много хороших мест. Было бы очень хорошо, если бы ваш сын сыграл на конкурсе». Мой отец сказал тогда, что я пока что «сыт» конкурсами, так как за год до этого играл на Международном конкурсе в Будапеште, а за три года до того – на Всероссийском и Всесоюзном конкурсах скрипачей. Булгаков сказал, что знает обо всём этом, и именно потому и хотел бы, чтобы я пришёл в Большой театр. «У нас работают прекрасные скрипачи, но ваш сын не пожалеет, если придёт к нам работать – он бы быстро занял соответствующее ему положение», – заключил он.

Итак, к лету 1966 года я твёрдо решил открыть новую страницу своей жизни – поступать в Большой театр и продолжать, по возможности, свою сольную работу в Концертном бюро Московской Филармонии.

В те годы на конкурсном прослушивании при поступлении в Большой театр наибольшее значение имела первая часть – сольная программа[1].

С сольной частью конкурсного прослушивания для меня, понятно, не было никаких проблем. Зато с публичным исполнением неизвестных отрывков из оперного репертуара прямо «с листа» на фоне моей сольной игры могли возникнуть крупные неприятности – оперный репертуар я знал только на слух, но в действительности не знал ничего, кроме нескольких оркестровых увертюр. Этому нужно было теперь уделить первостепенное внимание и тратить на подготовку оркестрового материала основное время своих занятий.

Весь процесс моей самостоятельной подготовки этого раздела конкурсного прослушивания мог быть и не таким успешным, если бы не мой добрый товарищ и консерваторский друг Анатолий Уваров. Он познакомил меня с концертмейстером оркестра Игорем Васильевичем Солодуевым. К этому времени я уже был знаком с его женой Галиной Михайловной Солодуевой, которая заведовала в Московской Филармонии программами залов Института им. Гнесиных, Дома учёных, Колонного зала Дома Союзов, и т. д.

Солодуев принадлежал к славной семье потомственных московских музыкантов. Его отец – Василий Никанорович Солодуев был валторнистом оркестра Большого театра с 1903 года. Его первая репетиция «Пиковой дамы» Чайковского совпала с дебютом молодого дирижёра – Сергея Васильевича Рахманинова. Дядя Игоря Васильевича Солодуева – брат отца – был одним из известных московских гобоистов и так же, как и отец Солодуева, участником *«Персимфанса»* (Первый симфонический ансамбль без дирижёра), в котором играли избранные московские музыканты. «Персимфанс» был организован одним из основателей советской скрипичной школы проф. Л.М. Цейтлиным, у которого впоследствии окончил Консерваторию И.В. Солодуев.

К сожалению, отношение многих старых музыкантов к Игорю Солодуеву было недружественным – на него возлагали вину за увольнение из оркестра на пенсию выдающегося концертмейстера СИ. Калиновского, как и на Фёдора Лузанова – за уход на пенсию несравненного виолончелиста Исаака Марковича Буравского.

С назначением в Большой театр Евгения Светланова главным дирижёром в начале 60-х ситуация в оркестре драматически изменилась. Вынудили уйти на пенсию прославленного главного дирижёра А.Ш. Мелик-Пашаева. Это было болезненным ударом, как для всего театра, так и для оркестра. Светланов решил обновить оркестр – главным образом за счёт увольнения старшего поколения солистов оркестра на пенсию и заполнить их места, продвигая их бывших помощников, а остальные – «задние пульты» заполнять по мере надобности новым поколением музыкантов, как правило, из числа недавно окончивших Консерваторию.

---

[1] Мой соученик – известный виолончелист Миша Хомицер рассказывал такую историю: в конце 20-х годов на конкурс в Большой театр пришёл солдат, только что демобилизованный из армии. Он записался на конкурс, но у него не было скрипки. Кто-то одолжил ему скрипку и он, встав на сцене театра перед занавесом (в оркестре сидели все члены оркестра, а в зале в первых рядах конкурсная комиссия), сыграл на чужой скрипке Концерт Паганини № 1, да так, что весь оркестр и жюри аплодировали его выступлению. Ему немедленно предложили место солиста оркестра, но он тут же отказался. Тогда его спросили, зачем же он пришёл играть на конкурсе, если не хочет работать? Ответ был примечательным: «Я давно не играл перед публикой… Мне просто захотелось поиграть…» То был выдающийся скрипач Михаил Файнгет, один из самых талантливых учеников Столярского в Одессе. Натан Мильштейн в своей книге «Из России на Запад» (Изд. «Лаймлайт», 1991, совместно с Соломоном Волковым) посвятил взволнованные строки своему соученику: «Я живо помню гениального мальчика по имени Миша Файнгет. Мы звали его «маленьким Крейслером». Он играл с таким вдохновением, что слёзы текли по лицам его слушателей…)

Смена поколений всегда во все времена вполне обусловлена течением времени. Но в данном случае дело касалось выдающихся музыкантов, которых следовало сохранить для оркестра театра на максимально долгое время. Слишком значительна была их художественная ценность.

В итоге Светланов провёл свой план довольно быстро. Его собственный дирижёрский талант позволял сохранять прежний уровень спектаклей и делать новые постановки уже со «своим» составом. Такие изменения происходили и происходят во всех оперных и симфонических оркестрах мира – каждый новый музыкальный директор, постепенно, но неуклонно сразу же начинает привлекать к работе *своих* музыкантов, с которыми его связывали годы совместной работы или личной дружбы. Новые члены оркестра, естественно, будут гораздо более лояльны к своему главному дирижёру, давшему им работу, чем поколение, работавшее до прихода нового «хозяина».

Тогда я всего этого не знал и просто думал, что старшее поколение уходит, а для молодых музыкантов, естественно, открывается перспектива стать участниками прославленного оркестра Большого театра.

Когда мы ещё учились в ЦМШ, наш руководитель оркестра профессор Михаил Никитич Тэриан часто говорил, что *«каждый уважающий себя музыкант должен пройти школу оркестра Большого театра».* Он говорил также, что там работали всегда лучшие музыканты Москвы и даже профессора Консерватории: всемирно известный российско-американский виолончелист Григорий Пятигорский был несколько лет одним из концертмейстеров группы виолончелей до отъезда заграницу в 1921 году; основатель советской виолончельной школы профессор СМ. Козолупов; скрипачи: профессора Л.М. Цейтлин, А.И. Ямпольский, Б.О. Сибор, Д.М. Цыганов, арфистки: профессора – К.А. Эрдели, В.Г. Дулова; в «императорском» прошлом – выдающийся тромбонист Яков Райхман (впоследствии в 20-е годы приглашённый С.Л. Кусевицким в Бостонский симфонический оркестр), изумительный трубач Михаил Табаков (среди учеников Табакова – Тимофей Докшицер, Георгий Орвид, Сергей Ерёмин, Иван Павлов), тромбонист В.А. Щербинин, кларнетист СВ. Розанов, гобоист Я.В. Куклес и многие другие выдающиеся музыканты.

Так что психологической проблемы после многолетней сольной практики, аспирантуры, выступлений на всесоюзном и международном конкурсах – в связи с работой в таком замечательном оркестре для меня не возникало.

Познакомившись ближе с Игорем Солодуевым, я обнаружил в нём очень деликатного и тонкого человека, исключительно доброжелательного ко мне, человека беззаветно преданного своему делу, и я бы добавил – ценящего дружеские отношения близких ему людей.

В силу выше изложенных причин, друзей *внутри* оркестра у него было не много. Впоследствии я понял, что музыканты старшего поколения *демонизировали* его и видели именно в *нём* причину всех перестановок в оркестре. В чём они, конечно, полностью заблуждались. Солодуев безусловно не обладал ни властью, ни влиянием для проведения таких масштабных изменений в оркестре, даже если предположить, что он этого хотел. Разумеется, в оркестре театра, как и во всех оркестрах, было множество закулисных интриг, фигур, манипулировавших очень умело, прежде всего, Светлановым (увы, человеком весьма подверженным внушениям своих друзей – истинных или мнимых).

Хотя вслух этого почти не говорилось, но подразумевалось также, что «разгон старой гвардии» преследовал и антисемитские цели как Светланова, так и Солодуева. Если мы сегодня посмотрим на состав оркестра тех лет, то не увидим оснований для такого рода выводов. Практически большинство музыкантов, вновь пришедших в оркестр в струнные группы были еврейского, или полуеврейского происхождения.

После всех увольнений на пенсию и перестановок, вслед за Солодуевым занял место второго концертмейстера Юлий Реентович (стяжавший себе славу руководителя «Ансамбля

скрипачей» Большого театра). Третьим концертмейстером, а практически первым концертмейстером балета стал Леон Закс. Четвёртым концертмейстером оркестра был Абрам Гурфинкель.

О нём Игорь Солодуев сказал мне вскоре после моего поступления в оркестр: «Абраша Гурфинкель – наш лучший оркестрант и превосходный скрипач». Гурфинкель был учеником проф. А.И. Ямпольского. Он был действительно отличным солистом оркестра и блестящим концертмейстером. Мне доводилось играть с ним неоднократно за первым пультом, и ощущение надёжности его игры (он был первоклассным ансамблистом) не покидало меня в течение всего времени моей работы в театре.

После ухода И.М. Буравского концертмейстером группы виолончелей стал Фёдор Лузанов, вторым концертмейстером был Борис Реентович, третьим Лев Вайнрот. Лузанов был блестящим солистом и превосходным концертмейстером своей группы. Как это часто бывает, звук его виолончели как бы передавался всей группе, которая звучала с ним как группа солистов (пока он оставался в театре). В начале 70-х он перешёл в Госоркестр, и группа с новым концертмейстером, несмотря на наличие в ней очень талантливых исполнителей, стала звучать значительно беднее и суше.

Вообще, за все 13 лет, проведённые мной в Большом театре, я с удовольствием могу сказать и сегодня, что это учреждение никак не отражало в своей каждодневной работе ни малейшего намёка на государственную политику антисемитизма, унаследованную от Сталина и не прекращавшуюся в стране вплоть до моего отъезда в Америку в 1979 году. Оркестр Большого театра был счастливым островом, свободным от страшной раковой болезни антисемитизма. Во всяком случае, так было в оркестре. Думаю, что в балете была такая же картина.

(Не могу утверждать, что в оркестре, как и в других коллективах театра не было своих антисемитов. Но они не имели влияния и не были многочисленными. Я был вполне уверен в этом смысле лишь в четверых членах оркестра. Интересно, что примерно такой же процент я обнаружил через 15 лет в оркестре Метрополитен-опера. Но и там это тоже не имело никакого значения.)

В опере ситуация была несколько иной. В мои годы в театре (1966–1979) не был принят ни один певец не только еврейского, но даже и армянского происхождения! Не было достойных претендентов? Конечно, были! Но госполитика прежде всего! Даже Большой театр по своей воле, как видно, нарушить тайные установления не мог. (Великолепный тенор Миракян – солист Ереванской оперы – много раз выручал Большой театр и прилетал в день спектакля, но в штат театра никогда зачислен не был. Справедливости ради надо сказать, что замечательный тенор Зураб Соткилава всё же был зачислен в Большой.)

Лучшей иллюстрацией несвободы самого театра в этом смысле было зачисление в оперную труппу певца по имени Борис Бурятце. Он пел в цыганском театре «Ромэн» и говорили, что он был также секретарём-казначеем цыганской общины. Титул для певца – солиста Большого театра, конечно, впечатляющий. Не менее впечатляющим был приказ о его зачислении «в качестве солиста оперы второго положения на основании *письма* Министерства Культуры РСФСР». То есть не на основании, как это бывало обычно – решения конкурсной комиссии или художественного совета театра, а на основании письма – так сказать «просим зачислить». Бурятце пел свои роли «моржей» (так в театре назывались исполнители, певшие маленькие «выходные» роли – наподобие моржа, ненадолго высовывающегося из-под воды) вполне профессионально. В театре он ни с кем никогда не общался. Потом стало известно, что он был возлюбленным Галины Брежневой. Тогда всё стало понятным.

И всё же, вероятно, самым непростительным актом при приходе Светланова в Большой театр, было изгнание изумительного музыканта, многолетнего главного дирижёра театра

Александра Шамильевича Мелик-Пашаева. Его не уволили, его «выдавили». Человек, так любивший свой театр, отдавший ему всё лучшее, что у него было – весь свой талант и силы, всю свою любовь к опере – был постепенно «выжат» из театра, а вскоре и из жизни. Такого удара этот большой художник пережить не смог.

Все эти события произошли до моего прихода в театр. В 1965 году Светланов получил пост главного дирижёра Госоркестра, а в Большом театре, на моё счастье и на благо всего театра, главным дирижёром стал Геннадий Рождественский. На моё счастье ещё и потому, что Рождественский слышал в 1960 году моё исполнение Второго Концерта Бартока для скрипки, который мне первому довелось исполнить в Москве. Слышал он меня несколько раз и был даже на дипломном экзамене – он стоял с партитурой Концерта на балконе Малого зала Консерватории. Готовил он этот Концерт для исполнения с оркестром и солистом Игорем Ойстрахом.

Так что главный дирижёр досконально знал Концерт, который я собирался представить на конкурс в оркестр театра. Знал его практически наизусть! Но конкурс есть конкурс, тем более, как уже говорилось, в нём существовала вторая равноценно важная часть – исполнение отрывков из партий первых скрипок из опер и балетов. Материал этот представлялся мне бескрайним морем! Помощь Игоря Васильевича Солодуева в этой части стала для меня бесценной. Он взял бумажные закладки и в принесённые мной ноты вложил десятки закладок в страницы, представлявшие наибольшие трудности. Это значительно сужало поле работы. Но всё равно оно было огромным! Кроме увертюр к операм «Царская невеста» и «Свадьба Фигаро», ничего другого в оркестре Консерватории я не играл.

Не говоря о значительной трудности таких балетов, как «Ромео и Джульетта» Прокофьева, «Раймонда» Глазунова, «Золушка» того же Прокофьева, опер Римского-Корсакова (одна опера «Сказание о граде Китеже» чего стоит!), но и вообще любой оркестровый репертуар всегда нелёгок для *публичного исполнения соло* даже для исполнителей со значительным сольным опытом, к которым я вполне мог причислить себя.

В течение оставшегося до конкурса месяца мне предстояло практически выучить, как сольную литературу огромное количество музыкального текста так, чтобы по возможности избежать драматической разницы в исполнении мною своей сольной программы и оркестрового материала. Проблема была и в том, что вся музыка спектаклей во время работы в *оркестре* постепенно как бы «укладывается» в руках и в голове сам собой. Здесь же мне предстояла работа совершенно необычная – выучить огромное количество нотного текста так, *как будто* я это играл в оркестре много лет! Словом, только огромной работой я мог попытаться как-то заполнить этот большой пробел.

В 20-х числах октября 1966 года я пришёл в Большой театр для прохождения конкурса в оркестр и был в далеко не лучшем настроении. Несмотря на огромную работу, я не был вполне уверен в успехе исполнения оркестрового материала. Во-вторых, выглянув в окно Белого фойе на втором этаже – места многих выступлений великих артистов в прошлом – от Генриха Венявского, до молодого Даниила Шафрана – я вдруг понял, что должен начать свою новую профессиональную жизнь буквально с самого начала! Мне уже был 31 год, и теперь со всей очевидностью передо мной предстала реальная картина – я родился в Москве, но ни *своей* квартиры, ни работы, обеспечивавшей жизнь на достаточно приличном уровне, у меня нет! Нет вообще ничего, кроме скрипки «Гваданини», подаренной мне отцом ещё в 1954 году. (Для ясности – конечно, я жил в квартире родителей, но уже был женат.)

Вскоре я был вызван секретарём оркестра в прелестный небольшой Бетховенский зал для своего выступления. Успешно сыграв «Чакону» Баха для скрипки соло и первую часть Концерта Бартока, я был отпущен до конца всего прослушивания. Я полагал, что исполнение оркестровых отрывков, то есть второй тур, будет происходить на следующий день. Но комиссия, быстро обсудив первый тур, решила не откладывать дело на следующий день,

а провести второй тур прямо сейчас. Хорошо, что психологически я был готов и к такому повороту событий.

Теперь нужно было максимально сосредоточиться и постараться произвести лучшее впечатление и в исполнении оркестровых отрывков. Читку мне давал, то есть выбирал отрывки прямо на эстраде, если не ошибаюсь, дирижёр Марк Эрмлер. Я сделал максимум возможного, Эрмлер вёл себя исключительно по-джентельменски, но всё равно было ясно, что в оркестре этот репертуар я не играл, хотя Эрмлер мне не дирижировал, а предлагал сразу играть с определённого места. В общем, эта трудная часть закончилась более или менее благополучно. Во всяком случае, качество самой игры – ритм, настоящую сольную интонацию, достойный скрипичный тон, мне удалось сохранить в большинстве отрывков. Я один остался ждать результатов. Все остальные участники разошлись по домам, так как работали в театре (меня окружили после конкурса все старые мои соученики ещё по Центральной музыкальной школе – Александр Грузенберг, Марина Яблонская-Маркова, бывший педагог в ЦМШ виолончелист Николай Пушечников, знавший меня с детства и некоторые другие. Все они выразили уверенность в скорой встрече со мной уже в оркестре). Я играл прослушивание на «внутреннем конкурсе» со «своими», уже работавшими в театре. Дальнейшее теперь зависело не от меня.

* * *

После обсуждения Солодуев был заметно огорчён. «Мне не удалось добиться для тебя места на первых пультах, – сказал он. – Но я тебе не советую отказываться от работы. Начав на последнем пульте первых скрипок – мы все с этого начинали, и я тоже – я уверен, что на первом же внутреннем конкурсе ты проявишь себя так же отлично, но тогда ты уже будешь «своим», тебя будут знать по работе здесь, да и как человека тоже. В общем, моя просьба к тебе – не отказывайся от работы. Ты скоро своё возьмёшь, а при твоей игре – тем более».

Я и не думал расстраиваться и даже подумал, что это к лучшему – совсем не так приятно сидеть сразу в середине группы, не зная репертуара и играя в оркестре, ясно давая понять всем, что я не слишком в курсе дел – знания множества тонкостей и тысяч условностей в операх и балетах. Кроме того, мне вообще было безразлично, где именно, на каком пульте играть в *оркестре.* Я был совершенно лишён оркестрового честолюбия и никогда не думал даже пытаться стать концертмейстером. У меня не было для этого от природы нужной для концертмейстера большого оркестра особой концентрации внимания, необходимой для работы на первом пульте оркестра (камерный оркестр – совершенно иное дело). Что, впрочем, в дальнейшем не уберегало меня от игры и на первом пульте, *рядом* с концертмейстером – никогда нельзя знать, кто заболеет, кто опоздает. В таких случаях все передвигались вперёд. Это случалось уже во второй половине моей работы в Большом.

И всё же мой приход в Большой театр был связан во многом с сантиментами детства, с воспоминаниями о том солнечном осеннем утре 1944 года, когда я впервые пришёл в Большой театр в качестве зрителя. Мои родители достали для меня билет на балет «Шопениана». Шёл ещё какой-то короткий балет, которого я не помню, потому что «Шопениана» затмила всё и произвела на меня неизгладимое и незабываемое впечатление. Оркестр ГАБТа в тот день звучал волшебно. Синтез трёх искусств – музыки, танца и сценического оформления околдовал меня и я вполне серьёзно сказал себе, что играть в таком оркестре такую музыку было бы достойной наградой в будущем за еженедельные мучения на уроках с моей учительницей. Конечно, я мыслил тогда другими словами, но чувство это прекрасно помню и сегодня.

Приняв решение весной 1966-го, я никогда не пожалел впоследствии о годах, проведённых в Большом. Действительно это была *школа:* игры в оркестре, в познании русской

и западной классики, так сказать «изнутри» партитуры. Кроме того, это была и жизненная школа – в знакомстве с внутренней жизнью театра.

Столкновение амбиций артистов крупных и не очень, различные театральные интриги – всё это меня лично не интересовало, но, безусловно, расширяло мой жизненный опыт. От почти тринадцатилетнего соприкосновения с жизнью Большого театра я чувствовал себя обогащённым опытом, знанием музыки и людей, работавших все те годы рядом со мной. Если бы я не работал в Большом театре, я бы никогда не смог успешно работать почти четверть века в Метрополитен-опера в Нью-Йорке.

2. Работа начинается

Моя работа в Большом театре официально должна была начаться в середине ноября 1966 года. Но неожиданно, вскоре после окончания оформления документов (медицинское освидетельствование, сбор необходимых справок, да и, вероятно, негласная проверка в КГБ) мне позвонил директор оркестра Булгаков и просил немедленно приехать на репетицию оперы «Аида». Так я начал свою работу в театре. Борис Фёдорович Булгаков отнёсся ко мне очень дружественно и с пониманием того, что мне всё же следует входить в репертуар театра по возможности постепенно. Так он для начала назначил меня на три спектакля «Лебединого озера» и на два «Дон Кихота».

Нужно сказать, что работа в театре сразу оказалась довольно утомительной. В утреннее время обычно, как и во всех театрах и симфонических оркестрах, проводились репетиции, а вечером – спектакли. Между тем и другим я успевал сыграть на концертах Московской Филармонии – в школах, институтах, часто и в больших концертных залах. Тут было всё – школьные концерты-лекции, концерты, посвящённые какому-либо композитору, тематические концерты, участие в концертах каких-нибудь «суперзвезд» по тогдашней московской шкале – например Магомаева или Лилии Гриценко. Я не отказывался ни от чего. Не из жадности, понятно. Просто я любил выходить на эстраду. Правда, в Филармонии существовали свои, довольно серьёзные требования: весь исполняемый репертуар должен был всегда играться наизусть. Никаких нот! Но зато я всегда был в хорошей форме, и выйти на эстраду с требуемым репертуаром или сыграть при необходимости балетное соло для меня не было проблемой. В Филармонии ко мне относились прекрасно, и я всегда там много играл, в последний раз даже выступив за три недели до отлёта из Москвы в эмиграцию в ноябре 1979 года.

Мне очень нравился мой новый пропуск в театр – красный с гербом и надписью «удостоверение». Это удостоверение всегда производило впечатление на московских милиционеров, довольно часто останавливавших меня, так как я всегда спешил на машине между театром и концертами. Это удостоверение театра не раз спасало многих моих коллег от крупных неприятностей. Власти относились к нему с почтением – всё же Государственный Академический Большой театр Союза ССР. Или как говорили – «правительственный театр». Никаким «правительственным» театр, конечно, не был, он был театром для всех, но правда, что все правительственные концерты проходили только в Большом театре или Кремлёвском дворце съездов при непременном участии оркестра. Так что театр действительно обслуживал все главные правительственные мероприятия.

* * *

Говорили, что до войны Сталин любил посещать Большой театр и слушать свои любимые оперы «Борис Годунов» и «Хованщину». В обеих народно-музыкальных драмах происходила борьба за власть, что совершенно очевидно было близко его внутреннему миру и находило в нём постоянный и живой отклик. Впрочем, также легенды Большого говорили и о его любви к балету «Пламя Парижа» композитора Б. Асафьева. Возможно, что ему нравилась героиня балета – знаменитая танцовщица Ольга Лепешинская.

Иногда он бывал и на праздничных концертах. Мой отец рассказывал, что когда до войны он был дирижёром и заведующим музыкальной частью Московского Госцирка (с 1937 по 1941 г.), ему пришлось дирижировать оркестром Большого театра, сопровождавшим выступления артистов цирка на праздничном концерте. Между номерами, на сцене театра выступал знаменитый клоун Карандаш (М.Н. Румянцев). Когда он проделывал несложный

номер с яблоком – Карандаш подкрадывался к яблоку с целью накрыть его шляпой, но в последний момент яблоко от него убегало вперёд – Карандаш незаметно под шляпой подталкивал яблоко концом своего «чаплинского» ботинка, оно каждый раз «убегало» от него и попытка начиналась сначала. Мой отец видел, как Сталин буквально обливался слезами и вытирал лицо белым платком. Он искренне хохотал, как любой зритель посещавший цирк.

Вероятно, у Сталина был в душе элемент уважения к театру и его артистам.

Так во время войны, в октябре 1943 года, когда прослушивались заказанные советским композиторам варианты нового Гимна, первым оркестром, исполнявшим эти произведения, был оркестр Большого театра.

Говорили также, что именно тогда, одобрив звучание оркестра, Сталин поинтересовался ставками оркестрантов. Ставки тогда были ещё довоенные. Он просил представить ему проект увеличения зарплат оркестрантам и самую низкую ставку предложил поднять с 500 руб. в месяц до 2000. Позднее к этому повышению ставок по ходу дела «пристроились» и Государственный симфонический оркестр, и Ленинградский филармонический, и Мариинский театр и даже оркестр Киевской оперы. Так что заслуга в деле такого огромного улучшения жизни, хотя и небольшого количества музыкантов, полностью принадлежала оркестру Большого театра.

Знаменитый трубач и солист оркестра Большого театра Тимофей Докшицер вспоминал в своей книге «Трубач на коне»:

> «Сталин иногда посещал театр один и сидел в ложе, в своем зашторенном углу. Появлялся он, когда свет в зале был притушен, а покидал ложу в тот момент, когда его еще не зажигали. Но если в ложу входили члены Политбюро, он каждому указывал его место – и никто не смел выйти из ложи, пока в ней находился Сталин.
>
> По моим наблюдениям, Сталин интересовался русскими операми на историческую тематику, с образами Ивана Грозного, Бориса Годунова, Петра Первого. Я видел его на спектаклях "Псковитянка" (с прологом "Вера Шелога"), "Царская невеста", "Борис Годунов", "Хованщина", но никогда не встречал на операх-сказках Римского-Корсакова ("Сказка о царе Салтане", "Золотой петушок"), где образ царя выведен в пародийно-шутовском виде. Сталин театр "опекал", но требовал, чтобы тот своим творчеством служил господствовавшей идеологии. Репертуар и планируемые постановки строжайше проверялись. Каждая новая работа коллектива принималась особой комиссией ЦК и Министерства культуры, а если появлялись сомнения в идеологическом отношении или в точности следования "исторической правде", спектакль просматривал сам Сталин. Скандальной была история с постановкой оперы В.Мурадели "Великая дружба", где главным героем был Серго Орджоникидзе, а не сам Сталин. Эта постановка Большого театра не только не получила разрешения на показ, но послужила поводом для постановления ЦК от 1948 года, которое явилось потрясением для всей нашей музыкальной культуры. В нем подверглись уничтожающей критике все лучшие композиторы страны, в их числе С. Прокофьев и Д. Шостакович».

* * *

Итак я начал свою работу в оркестре с балета «Лебединое озеро» Чайковского.

В ту пору это был ещё спектакль, если не ошибаюсь, поставленный бывшим главным балетмейстером театра Л.М. Лавровским. Балет этот был украшением репертуара долгие годы, и даже новая постановка Юрия Григоровича 1969 года не могла остановить старый балет на сцене Кремлёвского дворца съездов – КДС.

Выступления балета всегда посещались исключительно хорошо, а для массы людей, попавших в Москву по делам или просто туристов, этот спектакль в Кремле был настоящим праздничным подарком. Великолепные танцовщики, отлаженная работа всех звеньев сцены, производили в сочетании с гениальной музыкой Чайковского действительно большое впечатление. На этом спектакле всегда бывало довольно много иностранных туристов из стран Европы и Азии.

Вообще публика была самая широкая, совсем не театральная в своём большинстве, и может быть, именно это и было самым ценным. Трудно себе представить ощущения зрителей, приехавших с далёких окраин страны и попавших в такой удивительный мир столицы да ещё в Кремле!

Великолепный буфет на последнем этаже, где продавались изысканные яства в виде жюльенов в серебряных маленьких кастрюльках, или блинов с чёрной икрой (сегодня это вполне может показаться неудачной шуткой), хорошие вина и шампанское – всё это значительно поднимало настроение зрителей, попавших в такой приятный мир. Кроме этого, оттуда открывался прекрасный вид на Москву – весь Кремль, Замоскворечье, ул. Горького…

Принадлежность к Большому театру давала его членам также и чувство причастности к большой группе людей, объединённой одной художественной и исполнительской задачей, что, впрочем, свойственно всем большим оперным театрам мирового класса. Но старый Большой театр был действительно «семьёй».

Думается сегодня, что репертуар оперы и балета тех лет поддерживал традицию и репутацию Большого, каковым он был и во времена Императорской оперы. Качество исполнения в те годы *русского* репертуара было вне всяких сомнений высочайшего уровня во всех аспектах театрального искусства – сценического оформления, костюмов, постановки света, звучания хора и оркестра и, наконец, исполнительского уровня певцов. Следует снова отметить, что речь идёт об исполнении опер Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Даргомыжского. Исполнение же итальянского репертуара не могло идти в сравнение с театрами Западной Европы по причине того, что весь итальянский репертуар исполнялся в русском переводе. А это совершенно иное звучание музыкального матерьяла из-за другой фонетики. Конечно для большинства посетителей Большого куда приятнее и понятнее было исполнение, скажем, «Севильского цирюльника» Россини по-русски. Далеко не все зрители могли знать пьесу Бомарше и потому русский текст давал им хотя бы некоторое представление о происходящем на сцене действии.

Надо сказать, что в 90-е годы в Метрополитен-опера в Нью-Йорке установили на спинке каждого кресла в 4-тысячном зале маленькие экраны, наподобие самолётных, где давался английский перевод итальянских, немецких, французских или русских опер. Теперь, насколько известно, и на сцене Большого театра западная классика идёт также на языках оригиналов. Но в до- и послевоенные годы это было технически неосуществимо.

В середине 60-х уже не было в театре Козловского и Лемешева, Рейзена и Пирогова, Улановой и Лепешинской, Жданова и Фарманянца; началась смена поколений. И всё же театр располагал небольшим количеством певцов высокого класса. Галина Вишневская была в самом расцвете своего дарования. Как-то она выступила в «Травиате». Говорили, что она готовила эту партию ещё в середине 50-х под руководством Мелик-Пашаева. Увы, ей, к сожалению, по неизвестным мне причинам, почти не давали исполнять эту роль, как и роль Марфы в «Царской невесте». Театральные интриги выходили на поверхность тогда, когда это было связано с такими редкими событиями, как вышеупомянутые выступления Виш-

невской. Её исполнение партии Виолетты произвело неизгладимое впечатление на участников спектакля – музыкантов, артистов хора, миманса и даже рабочих сцены. Ведь в театре *все* понимали и ценили подлинное исполнительское и актёрское мастерство. В сцене письма Альфреду она была настолько трогательна и беззащитно-естественна, что когда начиналось соло кларнета в оркестре, у всех участников спектакля на глаза наворачивались слёзы. Это было незабываемо (замечательным исполнителем кларнетового соло был Рафаэль Багдасарян). Мне приходилось играть эту оперу в обоих театрах – Большом театре и Метрополитен-опера – сотни и сотни раз с самыми великими певицами второй половины XX века, но ни одна не могла сравниться с Вишневской в её *актёрском* воплощением роли.

3. Новые постановки

Сыграв несколько раз «Лебединое озеро и «Дон Кихот», я стал более или менее ориентироваться в оркестровой работе. Довольно скоро меня назначили в состав, репетировавший новый балет композитора В.А. Власова «Асель». Это была «моя» первая премьера. Балет был поставлен по повести Чингиза Айтматова «Тополёк мой в красной косынке» и был чрезвычайно удачной переработкой литературного сочинения в балетное либретто. Это была, кажется, первая работа (и, кажется, последняя в те годы в Большом театре) выдающегося балетмейстера Олега Виноградова. В ту пору он ещё был главным балетмейстером Новосибирского театра оперы и балета. Вот что написала о нём известный балетный критик Нина Аловерт в связи с презентацией его книги:

> «Виноградов – фигура очень значительная, очень заметная в русском балетном мире XX века. Известный хореограф, художественный руководитель ведущих балетных трупп России…
>
> Учился балету в Ленинградском хореографическом училище у лучшего педагога школы А.И. Пушкина, но танцовщиком не стал. Первые свои хореографические опусы Виноградов ставил еще в училище на ученицу Наташу Макарову, ставшую впоследствии балериной ассолюта мирового балета. В 1988 году, в первые же годы «перестройки», помог этой "изменнице родины" вернуться в Ленинград и увидеться с матерью, а также помог выступить на сцене родного театра и ей, и Рудольфу Нурееву.
>
> Звезда Виноградова как хореографа взошла в Новосибирске. На спектакли его первого балета "Золушка" (на музыку С.С. Прокофьева) ездили балетные критики и зрители Москвы и Ленинграда. Главную роль в этом спектакле блистательно танцевал Никита Долгушин.
>
> Затем Виноградов поставил балет "Асель" в Большом театре, но в Москве не удержался *(ещё бы удержался! В Большом властвовал Юрий Григорович. Двум "королям" в одной карете было бы немыслимо тесно*[2]*. – А.Ш.)* Четыре года руководил балетом Малого театра оперы и балета в Ленинграде, затем 19 лет стоял во главе балета Кировского театра – одной из лучших трупп мира, которой вернул международное признание, к 1977 году почти утерянное. При нем выросло и расцвело не одно поколение замечательных молодых танцовщиков, составивших славу русского балета дома и за рубежом (некоторые немолодые к тому времени балерины, которым это было не по нраву, до сих пор сводят с ним в печати счеты). Благодаря усилиям Виноградова, в 1992 году театру вернули его исконное название: Мариинский».

Да, многие в балетном мире России и сегодня не любят Виноградова, но оспаривать его выдающиеся балетмейстерские достижения «композитора танцев», мне лично, хотя и музыканту, а не танцовщику, кажется бессмысленным.

---

[2] Когда писались эти воспоминания, я не имел понятия о книге Олега Виноградова «Исповедь балетмейстера». В ней есть интересный и важный эпизод: во время постановки «Асели» в Большом театре он был приглашен в гости к Марису Лиепе, от которого узнал «…с каким трудом они с Майей Плисецкой, Володей Васильевым, Катей Максимовой и другими солистами «пробивали» приход Юрия Григоровича в Большой и как рады, что теперь он стал главным балетмейстером театра…» (стр. 138 изд-ство АСТ ПРЕСС. Москва, 2007 г.) Мои предположения ещё в 1966 году полностью подтвердились в воспоминаниях Виноградова, а дальнейшая история жизни в Большом Мариса Лиепы и Майи Плисецкой, а позднее Васильева, Максимовой и других солистов отразила «благодарность» главного балетмейстера своим благодетелям за их прошлые усилия.

Но самым поразительным в воплощении на сцене той постановки «Асели» были всё же исполнители. Главную мужскую роль *играл* обаятельный молодой парень, блестящий танцовщик и превосходный актёр – по ходу действия солистам приходилось в некоторых мизансценах мгновенно становиться просто драматическими «актёрами без слов». Партнёршей главного героя была знаменитая Нина Тимофеева, в ту пору жена Геннадия Рождественского. Она была старше своего партнёра на десять лет, но это было совершенно незаметно в их совместном присутствии на сцене – они были поразительно естественны, и даже во вполне банальном советском сюжете нашли какие-то общечеловеческие ценности, которые были донесены до зрителя так, что западали в душу. Это был блестящий образец исполнительского искусства, поднимавший незамысловатую историю на уровень большого искусства.

Партнёром Нины Тимофеевой был двадцатилетний Борис Акимов – в будущем прославленный солист балета Большого театра, а впоследствии и главный балетмейстер в трудные годы для театра и для страны – конца 90-х – начала 2000-х.

С Борисом Акимовым мы стали друзьями, и дружим с ним до сих пор, несмотря на долгие годы жизни в разных странах и реальные тысячи километров между двумя континентами. Он остался тем же искренним, любящим людей, преданным своему нелёгкому искусству, удивительно тонко чувствующим музыку, одухотворённым художником-творцом огромного дарования.

«Асель» имела успех, хорошо посещалась (впрочем, в те годы в Большом хорошо посещалось буквально всё!). Были введены новые артисты и вместо Тимофеевой иногда танцевала молодая балерина Нина Сорокина. Незаменимым был только Борис Акимов. Сорокина была очень мила в этой роли, трогательна своею юностью, но всё же каждый раз всё равно вспоминалась Нина Тимофеева. Как и Галина Вишневская, она обладала огромным актёрским талантом, а балет, как таковой лишь лучше раскрывал её внутренний мир и выявлял до конца большой драматизм роли.

Вторым новым для меня балетом стал «Конёк-горбунок» Р. Щедрина, поставленный в 1960 году. При мне уже шло его возобновление. Как мне казалось тогда, балет не был чем-то интересным в собственно балетном смысле слова, но музыка Щедрина была очень яркой и блестяще инструментованной. Она-то и придавала спектаклю праздничность ожившей на сцене сказки – прекрасные костюмы, декорации – всё передавало колорит бессмертной ершовской сказки. Музыка Щедрина испытала на себе достаточно заметное влияние балетов Стравинского и Прокофьева. Но это для музыкантов. А для публики – спектакль радовал поколения детей и взрослых. Участие в «Коньке» Майи Плисецкой и Владимира Васильева всегда привлекало дополнительную публику – всем хотелось на них посмотреть лишний раз – к моему времени спектакль шёл во Дворце съездов в Кремле, где билеты не были такой проблемой, как в самом театре.

* * *

Совсем незадолго до моего прихода в театр, кажется в начале 1966 года, Юрий Григорович поставил свой шедевр – балет «Щелкунчик». Дирижировал премьерой Геннадий Рождественский. Спектакль был записан на видео, и сегодня его можно смотреть в любом уголке Земли – было бы только электричество и видеопроигрыватель с телевизором. Он стал действительно достоянием мирового балетного искусства.

Возможно, что этот балетный спектакль был вообще лучшим тогда, как в репертуаре театра, так и в творчестве самого Григоровича. Теперь мы можем сравнивать его с бесчисленным множеством версий «Щелкунчика» – постановками Барышникова, Нуреева, балетмейстерами всех стран мира, где есть балетные труппы, но спектакль Григоровича, кажется, остался самым романтическим, самым популярным и любимым во всём мире!

В нём действительно не было «маленьких ролей». Казалось, что все танцы были не только созданы именно для этих исполнителей, но и сами исполнители как бы родились для них. Навсегда запомнились первая пара звёзд – Екатерина Максимова и Владимир Васильев. Исполнители танцев во втором акте все без исключения были танцовщиками мирового класса. Татьяна Попко и Евгений Зернов в «Китайском» были совершенно неподражаемы. Даже на фоне всех остальных удач других исполнителей эта пара всегда имела громадный успех.

Как-то в свободный вечер я специально пришёл в театр, и стоя в ложе посмотрел этот спектакль, сочетавший в себе блестящую хореографию с восхитительной виртуозной лёгкостью солистов.

О главных исполнителях в этом спектакле теперь, наверное, написаны исследования в книгах, но собственные ощущения и воспоминания навсегда остаются с нами.

4. Традиционный репертуар Большого театра

Начались действительно суровые будни. Я начал участвовать в спектаклях основного оперного репертуара. Одной из первых опер, которую мне пришлось играть, была опера «Садко» Римского-Корсакова.

К тому времени «Садко» шёл в Кремлёвском дворце съездов – КДС. Несмотря на отсутствие натуральной акустики – голоса певцов звучали через микрофоны, как и оркестр и хор; зрелищно «Садко» на такой огромной сцене ничего не терял. Блестящее сценическое оформление – декорации, костюмы, свет – всё создавало атмосферу сказки. Мне казалось тогда, что другая опера Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» сильно проигрывала «Садко» именно в этих сценических компонентах.

В известной мере встреча с оперой «Царская невеста», увертюру к которой я знал с детских лет наизусть, была встречей почти что со «старой знакомой». Это, пожалуй, единственная опера Римского-Корсакова, не связанная со сказкой или легендой. Огромный её драматизм всегда захватывает в равной степени воображение слушателей, да и участников спектакля и вовлекает в драму всякий раз при её исполнении.

Надо отметить, что для исполнителей все без исключения оперы Римского-Корсакова трудны как технически, так и в смысле их длительности, в чём-то родня их с операми Вагнера. Даже тогда, ещё не зная многого о Вагнере, мне казалось, что Римский испытал очень большое влияние немецкого законодателя нового вида оперы, «музыкальной драмы», как Вагнер это именовал, и вложивший в неё ультра националистические чувства, эмоции и идеи. Интересно также, что русских композиторов – «кучкистов» на Западе музыковеды и историки называют «националистами». Это слово понимается совершенно не в том значении, в каком оно существует в русском языке. Но «национальными композиторами» их можно и должно назвать по праву. Несомненно, что музыка Чайковского и Рахманинова неизмеримо более *интернациональна,* чем сильно отличается от эстетической и идейной базы «кучкистов». И правда – они недолюбливали Чайковского, что никак не воздействовало на любителей музыки всего мира, всегда олицетворявших музыку Чайковского, как русскую, без всяких оговорок. Но это слушатели, публика. Музыковеды и музыканты чувствовали большую разницу в самом подходе к жанру оперы у «кучкистов» и у Чайковского или Рахманинова.

Как бы то ни было, влияние музыки Вагнера ощутимо во многих местах «Садко» (особенно заметны вкрапления из «Райнгольда» в сцене подводного царства, или в «Китеже», где многие эпизоды навеяны вагнеровским «Парцифалем». Когда в 1980 году, вскоре по приезде в Нью-Йорк я начал свою работу в Метрополитен-опера именно с «Парцифаля», я был удивлён многими эпизодами из… «Китежа»! Это вовсе не означало прямого «заимствования», но воздействие Вагнера отмечено теперь всеми западными критиками и даже отражено в международной энциклопедии «Опера»).

Возвращаясь к «Садко» нужно сказать, что помимо длительности спектакля, большой насыщенности партитуры, исполняемой оркестром от первой до последней ноты в сквозном действии (в отличие от Вагнера, где композитор иногда давал большой части оркестра передохнуть во время бесконечных диалогов и речитативов) – исполнение этой оперы физически очень трудно.

Играя этот спектакль в первый раз, мне казалось, что после танцев в последнем акте, конец оперы где-то уже довольно близок. Но оказалось, что после них опера шла ещё минимум добрых сорок минут! Нет, нет! Это не было ни в коем случае скучно, это было просто физически очень трудно.

Кажется, что не только для оркестра эта опера было нелёгкой задачей, но и для ведущего тенора. Через несколько лет после начала моей работы я спросил тенора Владимира Петрова, частого исполнителя роли Садко, как он себя чувствует в самом начале своей арии на такой немыслимой, «стратосферной» высоте? Он ответил, что чувствует себя так, как мне это и слышится – что это начало арии, написанное композитором, представляет собой огромную трудность для певца. Да! Великие классики редко считались с исполнителями!

Конечно, со временем я начинал привыкать к длительным трудностям, как по времени, так и необходимой высокой концентрации внимания. Но всё это вырабатывало большую выдержку, без которой вообще немыслима работа в оркестре оперы. Насколько более лёгкими казались после этого симфонические программы, с которыми оркестр начал выступать через несколько лет!

И снова – я тогда и не подозревал, что через 14 лет мой бесценный опыт работы в Большом театре сыграет такую решающую роль в моей жизни – уже на протяжении 23 лет в нью-йоркской Метрополитен-опера. Пути Господни…

*** * ***

Исполнение балетов в театре тоже не было таким простым делом – и там были тысячи условностей, которые почему-то не записывались в нотах. Зато на полях нотного текста все партии изобиловали историями, происшедшими на разных спектаклях, начиная с 60-70-х годов XIX века! Некоторые записи ясно говорили о том, что делавшие их музыканты были чехами или немцами, так как не всегда владели русским достаточно хорошо. Изучение такого оригинального матерьяла ещё ждёт своих историков!

Помнится, что, несмотря на относительно короткое время исполнения двухактного балета Адана «Жизель», музыка было совсем не такой простой, какой слышалась. Она изобиловала многими технически трудными пассажами, которые в таком оркестре исполнялись почти безупречно, а стало быть, их следовало играть наизусть! И это стало для меня замечательной школой ансамблево-оркестровой игры! Словом, пока что всё шло хорошо. Я приходил в театр с удовольствием и участвовал в его работе с большим энтузиазмом. В середине следующего сезона это дало себя знать. Но об этом немного позднее.

Атмосфера в оркестре казалась мне безоблачной. Пока я ещё ничего не знал о внутренних интригах и вполне естественной конкурентной борьбе – за более высокие места, за спектакли с главным дирижёром, и, наконец, за *заграничные поездки,* которые по существу во много раз увеличивали заработки музыкантов, да и всех артистов – участников гастрольных поездок заграницу.

От всего этого я пока был далёк. Я действительно получал огромное наслаждение от соприкосновения с музыкой таких шедевров Чайковского, как балет «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Ромео и Джульетта» Прокофьева, и даже от незамысловатой, почти цирковой музыки Минкуса к балету «Дон Кихот».

Через несколько спектаклей многие номера этого балета можно было играть почти наизусть и посматривать на сцену. Последнее, конечно, не поощрялось – дисциплина в театре должна была сохраняться очень строгой! Но всё же, даже в короткие моменты, можно было видеть несравненных солистов в этом балете – тогда ещё я застал Майю Плисецкую, а о Максимовой и Васильеве, ещё совсем молодых, нечего было и говорить! Даже солисты, танцевавшие второстепенные роли были мастерами высочайшего класса. Это был настоящий парад звёзд-солистов в одном спектакле.

Итак, начало работы в театре было очень увлекающим, хотя и совсем нелёгким. Хорошо, что для меня первый сезон оказался несколько короче, так как я начал его только в ноябре.

* * *

Большой театр действительно в известном смысле был «государством в государстве». Он заботился о своих работниках. К услугам всех без исключения – почти 3-х тысяч людей, работавших в театре и его производственных мастерских, были даже свои дома отдыха. Театр всегда обеспечивал всех желающих и нуждавшихся в отдыхе или лечении. Даже во время сезона можно было приехать в любое время в близлежащий Дом отдыха «Серебряный бор». Там любили бывать самые знаменитые артисты московских театров – МХАТа, Малого театра, но в первую очередь, конечно, работавшие в Большом театре артисты балета, оперы, хора, и всего театрального комплекса. Близость Серебряного бора к Москве – за час было несложно добраться даже на троллейбусе – делало это место особенно любимым и популярным.

Как-то в начале 70-х я приехал в «Серебряный бор» на два дня со своим сыном, которому тогда было четыре года. Выйдя во двор после завтрака, я увидел недалеко на аллее шедшую навстречу нам Галину Сергеевну Уланову. Я быстро проинструктировал сына, который любил иногда при встрече со знакомыми или незнакомыми придумывать свои рифмы на их вопросы, что навстречу нам идёт великая балерина Уланова, и что он должен вести себя как полагается. Он сказал, что видел её по ТВ и знает, что она знаменитая балерина. С Галиной Сергеевной мы поздоровались со всем возможным почтением. Она спросила у сына, сколько ему лет и собирается ли он тоже стать в будущем музыкантом. Он ответил, что пока ещё не знает, кем он будет. Кажется, его ответ понравился Галине Сергеевне. Мы пожелали ей приятного отдыха и попрощались.

Меня поразила её простота и то, *как* она заговорила с нами. Сколько приходилось встречать знаменитостей, к которым было страшно подойти, в буквальном смысле слова! И тут – такая простота и естественность всемирно знаменитой артистки! Мне показалось, что Большой театр действительно был её «семьёй». То есть все, кто принадлежал к Большому театру, был для неё частью этой большой семьи. Ну, а большие семьи, как известно, состоят иногда из родственников и не слишком любящих друг друга, но всё равно принадлежат одному кругу, одной группе людей, посвятивших себя службе этому театру. Впоследствии, когда я встречал в коридорах театра Уланову, я считал возможным и естественным всегда раскланиваться с ней. Она была удивительным человеком, и даже через много лет я всегда читал всё, что публиковалось о ней и попадало в моё поле зрения.

* * *

Окончание первого сезона совпало для меня с двумя историческими – событиями: рождением сына и… Правда, второе событие предшествовало по времени первому – рождению сына 14 июня 1967 года. Мы заканчивали сезон, когда в начале июня разразилась «Шестидневная война». Никто тогда не думал, что война эта будет иметь такие последствия, которые окажут влияние на судьбы сотен тысяч людей, законопослушных и лояльных граждан СССР.

Возможно, что если бы не исключительно яростная антиизраильская пропаганда во всех газетах, журналах, по радио и телевидению, то это событие, быть может, и не повлекло бы за собой таких поразительных последствий. Но советское правительство и его пропагандистский аппарат, даже во времена сравнительно спокойных лет правления Хрущёва, не упускало любой возможности, чтобы снова, как и в сталинские времена не *выделить* в самом мрачном свете своё столь нелюбимое национальное меньшинство – евреев СССР. Теперь же после победы в войне маленького Давида над монолитом Голиафа «арабского единства», снова подули чёрные ветры сталинского государственного антисемитизма. Конечно в газе-

тах – в «письмах читателей» – специально публиковались «ответы советских людей на провокации империализма и сионизма» в том числе и от «трудящихся-евреев», выражавших тем же языком и одними и теми же словами своё благородное возмущение… победой Израиля!

Надо сказать, что 90 % населения СССР даже не знало, что это такое за слово – «сионизм». Но поскольку пропаганда ежедневно большую часть времени радио- и телепередач повторяло это слово в качестве заклинательного проклятия, то вполне естественно, что само слово, хотя и неясное, всё равно постепенно становилось как бы ругательным. Как реагировали евреи страны на такое из ряда вон выходящее событие? По-разному. Естественно, люди, занимавшие определённое положение в обществе, члены партии, должны были выступать на собраниях и митингах, повторяя газетные штампы – веря в них или нет при любом подходящем случае. Однако вероятнее всего в душе всё же были рады, что израильтяне нанесли сокрушающий удар по армиям, готовившимся советскими военными специалистами, годами вооружаемыми СССР – и всё это обернулось таким скандальным крахом! Это был и удар по престижу Советской страны – уж руководство Египта, Сирии и других арабских стран, отлично знало, *кто* готовил их армии и *чьим* оружием они воевали.

Мало кто знал в СССР о событиях, предшествовавших этой войне. Практически никто не знал о речи Насера, истерически кричавшего на весь мир за несколько дней до начала конфликта, что «сионизм будет, наконец, искоренён и не будет пощады никому – ни женщинам, ни детям! Это будет кровавая баня! Сионисты будут сброшены в море…» Примерно такими были речи, распалявшие воображение его слушателей в разных концах исламского мира. Насер сделал важный шаг к войне: он поставил военные корабли, блокировав в Акабском заливе израильский порт Эйлат, что по международным законам является объявлением войны де-факто.

Все те, кто тогда находился в достаточно сознательном возрасте, помнят те дни, но вспоминают о них, конечно по-разному.

15 июня утром мы с моим коллегой-скрипачом Йоэлем Семёновичем Таргонским шли на репетицию в КДС. Позади нас шёл валторнист оркестра. Он был в обычное время нормальным парнем, представителем славного отряда медной духовой группы оркестра. В то утро его глаза горели огнём праведного гнева и явной неприязни к нам. Ему казалось, что мы улыбаемся и разговариваем исключительно о результатах «Шестидневной войны». Конечно мы говорили и об этом, но главным событием было рождение накануне моего сына. Моё радостное настроение этот наш коллега истолковал в желательном для себя духе, считая нас, вероятно, тоже «сионистскими агентами и заговорщиками». Во всяком случае, его вид ясно выражал все его чувства. Он был зол и обижен. В действительности, мы, конечно, откровенно были рады за Израиль, не только отстоявший в очередной раз, своё право на жизнь, но и тому факту, что теперь, после такого события казалось не могли не произойти какие-то изменения как в мировой политике, так и в отношении к евреям в самом СССР. Хотя почему это должно было произойти? Ну, просто потому, что в это хотелось верить!

И несмотря ни на что, всё равно атмосфера в Большом театре была такой же, как и всегда. Театр был действительно счастливым островом, на котором его обитатели чувствовали себя в большей безопасности и более счастливыми хотя бы потому, что видели результаты своего нелёгкого, но достойного труда. Большой театр оставался тем же исключением в советской жизни, каким он был, вероятно, всегда, во все времена своего существования.

*** * ***

В конце сезона театр стал репетировать программы для поездки в Канаду на Всемирную выставку в Монреале. Я знал, что должно было пройти несколько лет, прежде чем я

буду включён в группу для гастролей заграницей. Как-то раз, после одной из репетиций у дирижёрской комнаты появился Мстислав Ростропович.

В те годы, где бы он ни появлялся, вокруг него сразу собиралась толпа музыкантов: это были его соученики, ученики, да и просто знакомые. В Большом Театре его появление было связано с предстоящими выступлениями оркестра ГАБТа на Всемирной выставке 1967 года во время Дней советской культуры. Он должен был исполнять виолончельный Концерт Шостаковича с Геннадием Рождественским и оркестром театра.

Многим из нас, работавшим тогда в Большом показалось, что появление Ростроповича в театре не случайно и будет иметь какое-то продолжение. Так оно и произошло.

В начале сезона 1967–1968 года было объявлено, что Ростропович назначен музыкальным руководителем и дирижёром новой постановки оперы Чайковского «Евгений Онегин», которую должен был заново ставить Б.А. Покровский.

5. Приятная неожиданность – поездка в ГДР

В первых числах июня мне позвонила Людмила Владимировна Горохова. Она была лектором-музыковедом Московской Филармонии. Много лет я с ней встречался на концертах Филармонии – в общеобразовательных школах, институтах, «почтовых ящиках» (для незнающих – закрытые, «секретные» научно-исследовательские институты), и в больших концертных залах Москвы. Людмила Владимировна спросила меня, могу ли я принять участие в поездке группы солистов Филармонии в ГДР, то есть в Восточную Германию с середины июля до середины августа. Я сказал, что вполне располагаю этим временем, так как это отпускное время в Большом театре. Потом Людмила Владимировна исчезла из «эфира» недели на три. Я понял, что в ЦДСА в культурно-музыкальном отделе у редакторов возникли непредвиденные (но на самом деле *мною* вполне предвиденные) осложнения. Не из-за меня как скрипача, а из-за меня как носителя такой неприятной в данный исторический момент фамилии – *Штильман.*

Мне казалось, что в ЦДСА что-то происходит, но я решил, положиться на естественное течение событий и что бы ни произошло – всё будет к лучшему – мне бы очень хотелось провести всё лето с семьёй и своим новорожденным сыном. Поэтому я решил ничего не выяснять и ждать развития событий. Интересно, что ход мыслей в этом отделе ЦДСА мне представлялся таким, каким он, как оказалось, и был на самом деле, о чём мне впоследствии рассказала Людмила Владимировна. Мне представлялось это примерно так:

«Они, понимаете ли – "там" творят сами знаете что, а мы тут – это вроде, как бы "способствуем им" здесь, посылая такого скрипача для концертов в Группе войск, расквартированных в Восточной Германии».

Примерно так высказывался начальник отдела редакции концертных программ ЦДСА Борщевский! Он-то больше всего боялся за *себя,* как бы его не обвинили в «сионизме». Он был подполковником и носил погоны. Как было видно, тяжелы они были для него на этом посту.

Однако, к моему удивлению, в конце июня мне всё же позвонила из ЦДСА милейшая женщина – редактор Дина Григорьевна и попросила принести необходимые документы для визы. Необходимым, в таких случаях, было представление характеристики с места работы. Но я работал в Большом театре меньше года, и мне там эту бумагу выдать ещё не могли. Снова поездка повисла в воздухе. И тут я вспомнил, что за год до того мне дали аналогичную характеристику в Консерватории, хотя я окончил аспирантуру в 1963 году. Мой бывший соученик Юрий Усов к этому времени оставался на посту секретаря партийного бюро Консерватории. Я ему позвонил и он сказал, что сам переговорит с Александром Васильевичем Свешниковым и, что он практически уверен в успехе этого дела. Ещё раз я убедился в добром отношении ко мне Александра Васильевича. Он, по просьбе Усова, сразу же подписал мою характеристику.

Одним словом, в середине июля наша группа, к которой прибавилась солистка Большого театра Глафира Диомидова, выехала прямым поездом Москва – Вюнсдорф. В группу входил пианист Владимир Фёдорович Клемпнер, лишь в начале 60-х снова начавший работать в Филармонии после почти 20-летнего пребывания в ГУЛАГе. О нём есть несколько слов в первом томе «Архипелага ГУЛАГ» Солженицына. Мы с Клемпнером встречались на концертах начиная с 1962 года, и о его необыкновенной судьбе подробнее я узнал во время этой поездки в Германию.

К вечеру второго дня пути мы подъехали к пограничной станции Брест. Из поезда были видны остатки Брестской крепости. Невозможно было без волнения смотреть на это историческое место, принявшее на себя первый страшный удар нацистской армии. Вообще говоря,

граница находилась так близко, отделяемая неширокой рекой, что *не знать* о грядущем нападении и начале войны могли разве что глухие. Тогда мы не имели представления о том, что крепость была дарована Сталину по Пакту Молотова-Риббентропа. Она была захвачена в результате войны с Польшей гитлеровскими войсками и была передана согласно тому же договору Советскому Союзу. Но, даже если бы мы тогда и знали об этом, всё равно это ни в малейшей мере не уменьшило бы нашего уважения к людям, отдавшим свои жизни при почти месячном сопротивлении немцам. Грязная «большая политика» не умаляет подвига людей, выполнивших свой воинский долг в совершенно безнадёжной ситуации.

Казалось, что все были в глубокой задумчивости, когда поезд переезжал реку Сан. Мы смотрели на последние белорусские хаты, крытые соломой. Наверное, этот пейзаж мало изменился за прошедшие полстолетия. Польша казалась, и довольно долго, продолжением Белоруссии – такие же хаты с соломенными крышами, заметная бедность крестьянских посёлков. Но по мере движения в западном направлении, пейзаж стал довольно быстро меняться. Появились вполне западного вида дома, покрытые черепичной крышей – крепкие, каменные, с приятными садиками и цветами. Приближаясь к Варшаве, мы остановились – поезд ждал зелёного светофора. На изгибе пути мы увидели впереди мост через Вислу, где в 1944 году было великое противостояние, или «стояние» Советской Армии, по приказу свыше не начинавшей наступления во время поднятого в Варшаве восстания. Немцы расправились с повстанцами – «лондонскими» поляками, как и всегда, самым зверским образом. Когда всё было кончено, наступление Советской Армии возобновилось. Всё это история Второй мировой войны, но когда своими глазами видишь близость столицы Польши от моста через Вислу, трагедия тех дней ощущается яснее и глубже.

Нельзя сказать, что торговцы на перроне Варшавы были любезными. Но нам всё равно не разрешили выходить из вагонов, так как стоянка была очень короткой. Проводники говорили, что поляки взимают с советской стороны за каждый проходящий поезд плату по числу «осей» вагонов. Так это было или нет, но что-то враждебное явно висело в воздухе на каждой короткой остановке. Поезд спешил покинуть Польшу. Варшава осталась неузнанной. С поезда столица показалась вновь отстроенным городом.

Глубокой ночью нас разбудили – граница с Германией – Франкфурт-на-Одере. Наконец все снова уснули, а когда проснулись часов в 8–9, то все, кто не бывал в Германии «прилипли» к окнам вагона. Да! Пожалуй, такой ухоженности, чистоты и красоты маленьких городков и посёлков я не только не видел, но и не представлял себе чего-то подобного. В голове же сверлил вопрос: «Как это было возможно? Как могло из такого мирного и потрясающе красивого места выползти нечто совершенно чудовищное, в истории человечества невиданное?» Да и вообще, вид мирного покоя этого края никак не совмещался в сознании с теми немыслимыми преступлениями против человечества, на которые были способны обитатели этого рая. Правда, все городки и деревни казались пустыми – нигде не было видно людей.

Не *тех самых,* конечно, людей, которые творили все ужасы Второй мировой войны, но хотя бы их родственников… Никого. А день, между тем, начинался. Наконец мы увидели огромный воз сена на деревенской дороге. Воз тащила здоровенная лошадь – «тяжеловоз» – специфически немецкая, которых мы видели вскоре после войны в небольшом количестве в Москве и Подмосковье, правда большей частью «на военной службе». В общем, мы увидели первого жителя Восточной Германии, которая именовалась ГДР.

Во второй половине дня поезд, наконец, прибыл в Вюнсдорф. Там был собственный вокзал. Это была совершенно советская территория. Нас встретил представитель командования – молодой офицер с автобусом, и отвез нас в офицерскую гостиницу. Разместившись, мы вскоре были вызваны на встречу с нашими хозяевами, руководившими культурными программами для солдат и офицеров. Мы получили расписание наших концертов. Я сразу же

выписал все наши свободные дни и уговорил Л.В. Горохову и нашего «старосту» поездки – солиста Московской Филармонии Виктора Рыбинского, поговорить с командованием, чтобы нам разрешили в свободный день поездку в Дрезден и Лейпциг. Понятно, что Дрезден привлекал нас знаменитым «Цвингером», а Лейпциг – Церковью св. Томаса – «Томас-Кирхе», в которой работал Иоганн Себастьян Бах. Моя идея и хлопоты моих коллег увенчались успехом. Нам разрешили воспользоваться автобусом для этой поездки через четыре дня – в первый же наш свободный день.

* * *

Немного о моих коллегах, принявших участие в той незабываемой поездке. Как уже говорилось, руководительницей поездки была Людмила Владимировна Горохова, лектор-музыковед МГФ. Её помощником был Виктор Рыбинский – отличный бас-баритон, мой соученик по Московской Консерватории. Борис Яганов, тенор, впоследствии работал также с ансамблем «Мадригал» Андрея Волконского. Был с нами и замечательный актёр-певец, жизнерадостный драматический баритон Олег Клёнов – солист театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Женские голоса представляли уже знакомая Глафира Диомидова и филармоническая солистка Ангелина Прохорова – женщина красивая и статная, вполне соответствовавшая представлением о «русской красавице». Пианистом был Владимир Фёдорович Клемпнер. И всё же, пожалуй, главным действующим лицом нашего концерта была солистка Филармонии Маргарита Мирошникова – молодая женщина, не только красивая, отличная певица, но и обладавшая фигурой, заставлявшей солдат при её появлении на первом же концерте кричать «Бис!»

Да! Велика сила женщины в армии! Впрочем, на такое чудо природы так же смотрели мужчины и на улицах Москвы. И не только обыкновенные прохожие, но и люди очень значительные на социальной лестнице «бесклассового общества»!

* * *

Наши концерты ничем не отличались от концертов в Москве. Исполнялись популярные арии и романсы, песни советских композиторов и сцены из опер, виртуозные произведения для скрипки и вокальные дуэты. Словом, все участники концерта, как и всегда, делали лучшее на что были способны. После одного из первых концертов мы возвращались «домой» в Вюнсдорф довольно поздно. Наши гостеприимные хозяева угостили нас ужином со всеми «подробностями». Потом начались разговоры, вопросы о московской культурной жизни. Офицеры проявляли довольно хорошее знание предмета своих интересов в области исполнительских искусств и особенно вокала. Кажется, что такие вечера за столом доставляли всем участникам обоюдное удовольствие.

На обратном пути, примерно в 20 километрах от Вюнсдорфа, у автобуса внезапно заглох мотор. Мы остановились в совершенно тёмном лесу. Где-то метрах в ста проходил большой автобан – знаменитое германское скоростное шоссе. Но от этого было не легче.

В армии в те времена, по совершенно непонятным причинам шоферов переучивали на электриков, электриков делали танкистами, тракториста телефонистом и т. д. Наш шофёр прошёл довольно краткие курсы, и как оказалось, с весьма небогатыми познаниями в области внутреннего устройства автомобиля. К «счастью», незадолго до этой поездки, в нашей «Волге» произошла подобная поломка – мотор не желал заводиться несмотря ни на какие ухищрения. Тогда приехал на помощь старый знакомый, потрясающе знавший автомобили всех моделей, которые когда-либо ездили по улицам Москвы. Оказалось, что в карбюраторе была пробита прокладка. Она пропускала воздух, и это парализовало систему зажигания,

нарушенную из-за неконтролируемой подачи в карбюратор излишнего количества воздуха. Так просто! Но это нужно было *знать*.

Теперь же мы стояли в лесу, и наш молодой шофёр заводил стартёр столько раз, что батарея аккумулятора стала заметно истощаться, и свет фар становился совсем слабым. Я спросил шофёра, не думает ли он, что в карбюраторной прокладке образовалась полость, пропускающая воздух? Он ничего не ответил и продолжал своё занятие – снова и снова «гонял» стартёр. Тогда я попросил нашего Валентина – сопровождающего капитана – вмешаться и проверить карбюраторную прокладку. В этой модели мотора добраться до карбюратора не было большой проблемой. Капитан приказал шофёру достать инструменты и под руководством Олега Клёнова, нашего капитана и моего участия, прокладка была снята, и, конечно оказалось, что почти четверть её полностью сгнила! Удивительно, как мы не остановились раньше. У кого-то нашлась коробка из-под обуви. Нарисовали на картоне обвод по крышке карбюратора. Вырезали маникюрными ножницами несколько таких прокладок, установили их на место, и, о чудо! Мотор завёлся к общей нашей радости! Правда, уже на территории самого военного городка мотор снова стал чихать и кашлять, но всё же до гостиницы мы дотянули. Наутро поставили настоящую новую прокладку, и мы могли наконец в первый свой выходной день поехать в Дрезден и Лейпциг.

Сопровождавший нас капитан по имени Валентин, ездил с нами в течение всей поездки, был фактически нашим администратором, помог в организации этой экскурсии, да и вообще оказался милейшим человеком, также любящим музыку и чувствовавший себя среди артистов-москвичей совершенно своим членом группы.

Позавтракав, мы сели в автобус и двинулись сначала в Дрезден. При въезде в город со стороны вокзала, мы увидели потрясающую картину разрушений, которые в значительной мере остались после знаменитой бомбардировки англо-американской авиацией, когда за два дня массированных налётов погибло около 120 тыс. жителей города. Конечно, дороги в городе были уже расчищены и мост был восстановлен, и даже не один. Мы переехали на другой берег Эльбы, въехали на горку, где красовалась разбитая церковь, и увидели руины знаменитого дрезденского оперного театра! Эта картина запомнилась надолго.

Собственно, это было совершенное крошево, по которому трудно было догадаться, что здесь когда-то стояло здание оперы. А театр Саксонского королевства был знаменитым! Здесь дирижировал Вагнер, здесь проходили *все премьеры* опер Рихарда Штрауса. Картина была удручающей. Никаких следов восстановительных работ тогда не было видно.

Война, развязанная нацистами, поглотила величайшие культурные ценности и самой Германии. К счастью, шедевры знаменитой Дрезденской картинной галереи – «Цвингер» – находились к концу войны в глубоких штольнях, где они и были впоследствии найдены. Дальнейшая история галереи хорошо известна.

В 1967 году туризма в ГДР из Западной Европы почти не было, «Цвингер» был полупустой. Не простояв перед кассой за билетами и минуты, мы вошли в музей. Мне не удалось побывать на выставке коллекции картин Дрезденской галереи в Москве до их возвращения в Германию. Я, конечно, многое знал по репродукциям, но непосредственное знакомство с шедеврами «Цвингера» всё-таки было «знакомством с незнакомым». Картины галереи не имели ничего общего с репродукциями в альбомах, передачам по телевидению или даже просто слайдам.

Когда я вошёл в большой зал, достаточно хорошо освещённый через стеклянный потолок, то первое, что я увидел – неподвижно стоявшую Ангелину Прохорову. По её лицу текли слёзы, она стояла, не отводя глаз от огромной картины. Это была «Мадонна Сикста» Рафаэля. Я взглянул на картину и явственно услышал хлопок ветра, развивавшего портьеру на картине! Невозможно было понять, как такое могло произойти – глядя на картину услышать как будто совершенно реальный звук?! В центре картины находилась девушка с ребёнком

на руках, которая, казалось, шла довольно тяжёлой походкой. Почти совсем ещё девочка. В её настороженном взгляде читалась некоторая боязнь, хотя и не страх, но боязнь. Боязнь за своего ребёнка, такая естественная и такая вечно-материнская. Она, казалось, предчувствовала опасность, которая ожидает её ребёнка на жизненном пути, о которой она ещё не имела представления, но которую предчувствовала всем своим существом. И самое поразительное – в какой бы части огромного зала вы ни находились – всё время и везде, в любой его точке вы чувствовали на себе взгляд девушки с младенцем на руках!

Никогда ничего подобного тому потрясению от картины Рафаэля я не испытывал, посещая в будущем лучшие музеи мира – Парижа, Мадрида, Вашингтона или Нью-Йорка. Одна из сокровищниц мира – музей «Эрмитаж» имеет свой шедевр – «Мадонну Литта» Леонардо да Винчи. Но всё равно потрясение от «Мадонны Сикста» и сегодня для меня осталось самым сильным, невероятным и неописуемым художественным впечатлением в живописи и вообще в изобразительном искусстве.

С чем можно было бы сравнить в музыке, например, Эль Греко и Рафаэля? Для меня художественная параллель кажется такой: Эль Греко ассоциируется с музыкой Баха, Рафаэль, как это ни странно, со значительно более «молодым» композитором и даже конкретно одним его сочинением – «Мадонна Сикста» с «Реквиемом Манцони» Джузеппе Верди. Конечно, такие ощущения – вещь совершенно индивидуальная. Но как это обогащает наши души и чувства! Из «Цвингера» уходят другими людьми. После посещения «Цвингера», благодаря немыслимому и фантастическому шедевру Рафаэля – люди, хотя бы ненадолго, становятся лучше.

С другой стороны, я не представляю себе, как можно находиться рядом с «Мадонной Сикста» в толпе людей? Слышать голоса зрителей? Видеть закрывающие этот шедевр спины? А кто-то ещё будет обмениваться мнениями со своей подружкой или начнёт беспричинно смеяться или…

Нет! Нам тогда несказанно повезло. Это было личное, совершенно обоюдное доверие – наше к «Мадонне» и её – к нам.

* * *

После «Цвингера» мы настолько устали физически и эмоционально, что решили сделать небольшой перерыв, зайти в универсальный магазин, пообедать там, а потом ехать в Лейпциг, не делая никаких остановок по дороге. Лейпциг был важнейшей нашей целью – как музыканты мы были обязаны побывать в «Томас-Кирхе», чтобы отдать дань великому Баху и постоять около плиты в полу церкви, где «Лейпцигский кантор» был похоронен.

В Дрездене во время нашего посещения большого универмага я обратил внимание на какое-то странное поведение местных жителей. В магазине было довольно много покупателей, но когда мы с Валентином шли через торговый зал, перед нами неожиданно и сразу возникала пустота и открывался прямой путь – люди, завидя Валентина в форме капитана Советской Армии, мгновенно сворачивали в сторону с нашего пути. Я спросил Валентина – в чём дело? Что, местные жители так боятся армейских офицеров? «Нет, – ответил он. – Они уважают «право победителей». «То есть они до сих пор помнят?» «Ну, наконец ты догадался! Именно так! Помнят и будут помнить, пока мы будем здесь стоять! Именно так они воспитаны – если они победители – все должны уважать их право, но уж если проиграли – без всяких признают наше право победителей. Потому и уступают дорогу. Вот теперь ты видел это сам». Это было для меня чем-то совершенно неожиданным в таком массовом проявлении общего правила – неписаного и необъявленного, но реально в их жизни существовавшего.

Приехав в город на центральную площадь, как ни странно довольно хорошо сохранившуюся, мы пешком дошли до Церкви св. Томаса. После первой входной двери на стене

висела табличка: «Здесь работал Иоганн Себастьян Бах, кантор, отец 15 детей». Это было всё.

Нацисты переделали все витражи и, несмотря на войну, они полностью сохранились. Витражи ужасающе не соответствовали духу этого места. На них были изображены «арийского» вида солдаты, убивавшие каких-то непонятных людей в крестьянских одеждах. Эти «крестоносцы» были в форме вермахта времён Второй мировой войны. Как видно власти ГДР не слишком торопились заменить столь несоответствующий идеологический «товар» на новый, или лучше сказать – на старый, восстановив витражи догитлеровских времён.

Мы подошли к сохранившемуся клавесину и органу, на которых играл великий мастер. А в центре кирхи была плита, на которой было написано – «Иоганн Себастьян Бах» и даты его жизни. Сколько мыслей пронеслось у нас в голове! Почему-то представилось, как в непогоду Бах со своими маленькими хористами стоит на кладбище у открытой могилы для отпевания усопшего… Почему именно такая картина? Наверное потому, что все знали, что любые «побочные» заработки добавляли Баху к скудному жалованью немного денег, таких необходимых для пропитания его семьи и небольшого увеличения рациона его маленьких воспитанников. Эта встреча с реальным местом жизни и работы великого Баха запала в наши души. Даже неприятное и неуместное присутствие на витражах «воинов-крестоносцев» в обличии нацистов, не могло испортить чувства соприкосновения с духом жившего и работавшего здесь больше двухсот лет назад величайшего композитора в истории человечества.

* * *

После короткого проезда по центральным улицам Лейпцига, кстати, очень большого города, мы повернули в обратный путь. Слишком много было впечатлений для одного дня! Приехав под вечер, нас не покидало ощущение редкой удачи, которая выпала нам всем в тот день. Мне кажется, что все участники той незабываемой экскурсии запомнили его навсегда. Мы прочувствованно поблагодарили наших хозяев за эту поездку.

Впереди у нас было ещё почти три недели работы и довольно большой объезд Восточной Германии: Шверин, Нойштрелиц, Людвиглуст, Фюрстенберг. Там, в Фюрстенберге, во время концерта мы увидели командующего местной группой войск генерала Говорова, сына легендарного маршала времён Отечественной войны. Сын маршала был поразительно похож на своего отца внешне и был примерно в том же возрасте, что и его отец в годы войны. Мы выступали в бывшем театре-кабаре, предназначавшимся для увеселения лётчиков Геринга в годы мировой войны.

Фюрстенберг находился поблизости от бывшего концлагеря Равенсбрюк, располагавшегося на берегу прелестного небольшого озера. Равенсбрюк не был лагерем уничтожения, это был специальный женский штрафной лагерь для коммунисток и других неугодных нацистам лиц. Там погибла известная антифашистка Катя Нидеркирхнер. Мы видели страшный подвал, где её держали в абсолютно холодной камере вплоть до самой казни. Кажется, только две камеры в подвале тюрьмы восточные немцы сохранили в оригинальном виде. Всё здание тюрьмы было переоборудовано в музей. Туда приводили экскурсии юных пионеров Восточной Германии. И, право, ничего страшного пионеры там не видели. На стендах под стеклом – игрушечные фигурки изображали прибытие заключённых на железнодорожную станцию. Потом их путь в бараки лагеря. Потом аккуратно сделанная модель самого лагеря. За другими стендами можно было видеть одежду заключённых, самодельные вещи – расчёски, щётки, кисточки для рисования (что жесточайшим образом пресекалось).

Словом, ничего кошмарного в такой экспозиции в образе к/л Равенсбрюк никак не виделось. Выставка была довольно скучной. За исключением фотогалереи. Там были фото женщин с грудными детьми – им разрешалось их брать с собой. Там было фото Нидеркирх-

нер. Эти фотодокументы производили очень большое впечатление, хотя и были официальными снимками. Что в них впечатляло? Обыденность ужаса человеческого существования в лагере – каждой минуты, каждого часа… И каждое мгновение могло быть последним. Умирали от голода, болезней, массовые казни были обычной практикой. Потому там был крематорий. Не огромный комбинат, как в Освенциме, а небольшой, кажется всего на четыре печи. Сами печи находились под деревянным навесом, пол под которым был выложен большими жёлтыми футовыми плитами. Сразу почувствовался запах. Запах кремирования сохранился в течение 22 лет после окончания «работы» этого небольшого крематория! Этот запах преследовал нас целую неделю. Всё, казалось, вокруг было им пропитано – город Нойштрелиц, где мы расположились на пять дней, наша военная гостиница, магазины, еда – всё кругом «пахло».

На обратном пути в Нойштрелиц какой-то пожилой немец попросил довезти его по пути до близлежащей деревни. У него лопнула камера на его трёхколёсном мотоцикле, и ему нужно было её починить. Он сел в автобус и увидел наши лица. Он догадался, откуда мы ехали, и как-то съёжился. Потом очень благодарил нашего капитана за такую любезность. Вероятно, такая практика поощрялась командованием для установления более дружественных отношений с немцами. Это лишь моё предположение. Но в жизни всё происходило не по желаемому сценарию. Наш капитан рассказал историю о двух старушках, живших долгие годы в Фюртсенберге. Старушки эти посещали свою церковь и как-то во время исповеди решили рассказать кое-что из военного прошлого своему духовнику. Вскоре после этого две старые женщины исчезли. Их никто и никогда больше не видел. Когда чистили озеро, то спустили воду, и на дне нашли тела двух старушек.

Так что в «социалистической Германии» жизнь была не такой уж простой и безопасной для всех. С другой стороны, как и во всех тоталитарных странах бытовая преступность на улицах была исключительно низкой. Мы свободно гуляли ночами в окрестностях военного городка в том же Нойштрелице и никто не покушался на нашу безопасность.

Лето 1967 года было очень жарким в Европе. Как-то после концерта в том же прелестном Нойштрелице, мы зашли в большую пивную, чтобы выпить какой-нибудь воды – газированной, минеральной – любой воды. Войдя в «Гасштетте» мы остановились на пороге – все места были заняты. Тоже самое повторилось ещё в двух близлежащих пивных. Тогда Валентин – наш капитан, живший в Германии уже несколько лет, вспомнил, что это был «День Икс» – слёт всех бывших эсэсовцев по всей Германии – Западной и Восточной. Власти ГДР смотрели на всё это сквозь пальцы. За все послевоенные годы в ГДР не состоялось ни одного процесса нацистских военных преступников! Ни одного! Так что внутренняя стабильность в «Германском социалистическом отечестве» гарантировалась гражданским миром и забвением прошлого!

В то же время жизненный уровень в этой стране был во много раз выше, чем в Венгрии (единственной стране, где мне довелось побывать до Германии – во время международного конкурса в Будапеште в 1963 году) и, конечно, чем в СССР. Все магазины были забиты товарами – детской обувью, одеждой на все возрасты и вкусы, невиданными в Москве игрушками, женской и мужской одеждой, при том было довольно много импорта из Западной Германии и даже Франции и Англии. Пенсионеры в прекрасно сидящих на них костюмах, в элегантной обуви, выглядели как на картинке модного журнала. И всё это в провинциальном городке с населением в 22 тысячи человек. Там даже был свой небольшой оперный театр!

Жизнь в Восточной Германии показалась нам раем по сравнению с ежедневными тяготами, вечной нехваткой самых элементарных вещей и продуктов в Советском Союзе. Чем больше мы видели, тем больше понимали логику трудностей выезда за рубеж для советских граждан – какая вера в химерический «коммунизм» могла остаться в людях, которые видели такой уровень жизни, да ещё в стране сравнительно недавно лежавшей в руинах и

проигравшей войну с неслыханными материальными и людскими потерями? Советские власти поступали совершенно логично, не давая широкого выезда заграницу даже в туристических целях. Для советского человека это был шок и одно только расстройство видеть такое, понимая, что никогда ничего подобного страна Советов и первая в мире «победительница социализма» не сможет предложить своим гражданам. И это было безмерно грустно именно потому, что так жили не венгры или поляки, чехи или румыны, а немцы, принесшие за два десятилетия до этого страшное опустошение и горе практически всему многомиллионному советскому народу.

Маленькие штрихи о немцах восточной Германии из рассказов военных дополнили виденное нами. Как-то в одном полку произошло ЧП – военный грузовик, управляемый неумелым водителем, сбил немецкого мальчика 10-и лет. Мальчик погиб от полученных травм. Через неделю в полк пришёл отец погибшего мальчика и потребовал встречи с полковником. Отец этот принёс… *список вещей,* которые износил ребёнок за свою короткую жизнь. Это был список затрат на его отдых в детских лагерях, трат на лекарства, врачей и т. д. Он не требовал суда над шофёром грузовика, он потребовал материальной компенсации за свои расходы!

Эта история потрясла всех, кто узнал об этом. Она дошла и до нас, характеризуя с одной стороны педантичность немцев, с другой – потрясающую душевную чёрствость в отношении собственного ребёнка, а в более широком смысле вполне объясняла склады вещей в Освенциме, оставшихся от уничтоженных в газовых камерах. Так казалось не только мне, но и всем тем, кто услышал тогда эту историю.

Конечно, несправедливо было говорить так обо *всех* восточных немцах. У меня были соученики – студенты из Восточной Германии – и они были людьми совершенно нормальными, интеллигентными и интеллектуальными, искренне осуждавшими наци и их антисемитскую политику, особенно в отношении музыкантов – так как они сами были музыкантами, то и знали обо всех преследованиях германских евреев-профессоров лучше, чем кто бы то ни было. Словом, это были люди другого сорта и что важно – другого поколения. Но сорока-пятидесятилетний немец в середине 60-х, житель маленького города, пожалуй, был именно таким, каким был отец того погибшего ребёнка, потребовавший компенсации своих расходов. Германия раскрывалась по-разному.

*** * ***

Незадолго до окончания наших концертов в Германии, командующий берлинским гарнизоном полковник В.Я. Селех устроил «сталинский банкет» в честь нашей группы. Он носил форму генеральского покроя, но погоны полковника. Говорили, что приказ о присвоении ему генеральского звания уже был, но не публиковался по политическим соображениям, как бы снижая ранг командования войсками столь недавно ещё «фронтового города». Накануне мы сыграли концерт для небольшой группы солдат и офицеров, охранявших тюрьму Шпандау, где содержался Гесс. Советская охрана несла службу по очереди с американцами и англичанами. Полковник Селех присутствовал на том концерте, и вероятнее всего, также отдал должное нашей певице Маргарите Мирошниковой. Возможно, что главной причиной банкета и было её присутствие на нём. Полковник, воевавший во второй половине Отечественной войны в юном возрасте, был сыном известного генерала Селеха. Вёл он себя совершенно безупречно.

Помимо шикарного банкета он сам нас возил на моторной лодке по озеру Мюгельзее в предместье Берлина. Вокруг озера на побережье и на многочисленных каналах вокруг него было огромное количество дачных домиков берлинцев. Каждый из них выражал собой фантазию хозяев – там были постройки в стиле американских ранчо, в стиле крохотных вилл:

итальянских, голландских, французских, классических деревенских немецких – словом это был парад всех стилей в каком-то игрушечном осуществлении. Детям с 12-летнего возраста разрешалось самим управлять лодками с небольшими бензиновыми моторами. Бороздили озеро и солидные яхты с профессиональными матросами. В голове возникали вопросы – откуда такое буржуазное благополучие в стране только недавно восставшей из руин? В голову, конечно, приходили всякие нехорошие мысли о происхождении средств, вложенных в эти постройки, яхты, моторные лодки. Трудно было забыть, *где* мы находились, трудно было забыть историю войны, трудно было воспринимать всё это в *побеждённой стране* на фоне убогой жизни в СССР.

Всё это, однако, было реальностью, горькой, но ясно видимой реальностью – восточная Германия жила жизнью хорошо устроенного, процветающего Запада, уровень жизни которого, казалось, никогда не может быть достижимым в стране победительнице – в СССР.

Естественно, что мы в нашей группе об этом говорили, обсуждая всё виденное со всех точек зрения: восточная Германия ничего не тратила на оборону, не делала капитальных вложений в тяжёлую и военную промышленность, а свою лёгкую промышленность развивала весьма успешно, пользуясь бесконкурентным сбытом своих товаров в Восточной Европе и Советском Союзе. И всё же у всех нас, пожалуй, преобладало чувство горечи. Не зависти, а именно горечи.

Возвращаясь назад, вспоминается, как на обратном пути, на последней остановке в Германии – во Франкфурте-на-Одере, нас разбудила Маргарита Мирошникова. Оказалось, что на границу приехал провожать ещё один полковник, поклонник нашей певицы. Приехал с ящиком шампанского, предварительно бросив на подчинённого командование полком на маневрах!

Утром в нашем вагоне мы обнаружили ещё одного старого знакомого по послеконцертным банкетам – подполковника, начальника разведки полка. Он, совершенно потеряв голову, ринулся в отпуск в Москву. О его рассказах в присутствии Мирошниковой и всех нас – лучше бы не вспоминать. Как говорили – болтун – находка для шпионов…

Так закончилось первое лето первого отпуска в Большом театре.

6. Творческий клуб Большого театра

Идея встреч работников Большого театра с выдающимися деятелями культуры – писателями, поэтами, артистами – скорее всего, принадлежала Юлию Марковичу Реентовичу (о нём немного позже). Естественно – с разрешения дирекции театра. Эта идея давала ему приятную возможность знакомства со знаменитостями в процессе подготовки встреч, а потом и представления их публике – артистам балета, музыкантам и певцам театра.

Первым на такую встречу в конце 1966 года был приглашён всемирно известный писатель Илья Эренбург.

Народу пришло очень много – гораздо больше, чем вмещал Бетховенский зал. Так как этот зал, хотя и имел изумительную заднюю комнату, обставленную с королевским шиком – бордовые муаровые стены, позолоченную с красным бархатом мебель в стиле барокко, каминные часы и другие красоты, всё же сам зал имел только один вход, служивший и выходом[3]. Эренбург приехал вовремя и сел за небольшой столик на эстраде зала. Он был великолепен во всём величии своего французского скепсиса и несомненном презрении к явному – по его мнению – невежеству всей собравшейся публики. Илья Григорьевич был сильно раздражён, так как не все зрители уселись – части пришлось стоять в задней комнате, откуда слышно было не так уж хорошо.

Внезапно он встал и сказал: «Пока вы будете тут разбираться со своими мэстами (именно так и сказал – через букву «Э») я почитаю стихи». Позднее мой друг Анатолий Агамиров-Сац, знавший об Эренбурге от своей тёти Розенель-Луначарской всё, что могли знать о нём люди *его* круга, говорил мне, что Илья Григорьевич всю жизнь в первую очередь считал себя поэтом.

Надо сказать, что кое-что из его стихов я знал из его Собрания сочинений. Эти – новые для большинства из нас стихи, были долгое время неизданными, но читать их здесь, перед, быть может, и не в его глазах, но всё же достаточно элитарной публикой, он счёл не только возможным, но и нужным. Стихи эти были отмечены печатью большого интеллекта, и в меньшей степени, как мне показалось – какими-то особенными поэтическими достоинствами.

Как бы то ни было, но всё это было исключительно интересным. Ведь именно Эренбург своими мемуарами «Люди, годы, жизнь» создал для большинства из нас, так сказать, школу «ликвидации безграмотности по истории искусств XX века». Это было в ту пору совершенно бесценным! Нам открылись впервые в жизни имена Модильяни, Сутина, Цадкина, Пикассо, Шагала, Архипенко, жителей Парижа – представителей русского искусства – художников, поэтов, актёров – словом весь мир искусств обитателей бульвара Монпарнас, как в волшебном театре предстал перед нами воссозданным глазами писателя умного, саркастичного, безмерно требовательного к себе и исключительно эрудированного.

Именно поэтому встреча с Эренбургом была и волнующей и захватывающе интересной. При этом сам Илья Григорьевич, как уже говорилось, не скрывал своего высочайшего презрения к уровню мышления своей аудитории в тот вечер.

После недолгого чтения стихов он произнёс: «Вообще говоря, я не знаю, что я должен здесь делать. Думаю, что лучшей формой этой встречи будут вопросы и ответы».

Ему начали присылать бумажки с вопросами. Их было много – сразу же выросла целая горка. Для начала он всё же спросил, желает ли кто-нибудь задать ему устный вопрос? Среди

---

[3] Это было бывшее «Царское фойе» из которого позднее в сталинское время была проделана дверь, ведущая в сталинскую ложу – слева от сцены, если смотреть из зала. Об этом рассказал мне Геннадий Рождественский, севший однажды, в бытность свою главным дирижёром Большого театра, в кресло самого Сталина, на котором он отдыхал между актами оперы. Но в «Царское фойе» Сталин не выходил.

всех нас нашлась лишь одна смелая – Марина Яблонская-Маркова, которая задала вопрос вполне естественный, как мне кажется и сегодня, к автору романа – «Хулио Хуренито». Вопрос был следующим: «В какой мере прототипом Вашего героя был Диего Ривера?»

Ничего обидного, казалось, для автора в этом вопросе не было. Он, однако, пришёл в большое раздражение и сказал:

«Все мои герои – плод моего литературного вымысла и ничего не имеют общего с реальными прототипами!»

Конечно, у автора романа были для этого утверждения серьёзные аргументы. Много лет спустя, уже после войны, как он сам писал в своих мемуарах, ему часто задавали вопрос: каким образом ещё в 1921 году – задолго до страшных событий века, он с известной точностью предсказал появление Гитлера, Холокост и атомную бомбу? Правда, те вопросы задавали ему заграницей – в Японии, Франции, Западной и Восточной Европе. Здесь перед ним сидели всего-навсего работавшие в Большом театре. Но, вероятно, дело было как в его возрастной раздражительности, так и в его отношении к окружающему миру.

К одному вопросу он отнёсся с мягкой иронией и, элегантно грассируя, ответил: «Ну, этот вопрос наверное написала какая-нибудь прелестная балерина: "Что вы думаете о поэзии Евтушенко?"»

«Я о ней не думаю!» – был его ответ.

И всё же, несмотря на его сарказм, в заключение встречи он сказал нам нечто важное, признав, таким образом, за собравшимися, что и они делают на этой земле что-то заслуживающее внимания.

Вот какими были его заключительные слова: «Вы – представители искусства. Я должен вам сказать, что вижу будущее в очень мрачном свете, и думаю, что только искусство способно создать что-то между людьми всего мира, способствующее сближению, пониманию и возможно более устойчивому миру. Только искусство способно это сделать!» – повторил он.

«И потому – именно на вас лежит эта миссия». Это были его последние слова.

Примерно через полгода Эренбург скончался. Таким образом, мы, пожалуй, были одними из последних его слушателей. Многие оценивают его жизнь и деятельность с очень разных, порой противоположных позиций. Но как бы то ни было Илья Эренбург вошел в историю мировой культуры как автор бессмертного романа «Хулио Хуренито», изданного, без преувеличения – на всех языках мира. Для нас он остался величайшим просветителем в нашем познании мира литературы и искусств XX века.

* * *

Второй знаменитостью, выступавшей в этом клубе, был уже известный в то время, молодой писатель Владимир Солоухин. Он произвёл на меня удивительно симпатичное и обаятельное впечатление – не по-московски «окая», он казался человеком совершенно другого мира – скорее мира старой, дореволюционной России, каким-то персонажем типа «народников» или других ранних революционеров. Солоухин своё выступление посвятил погибшим памятникам архитектуры, и, прежде всего церковной архитектуры Москвы. Памятники эти были снесены по плану реконструкции города, либо разрушены во время самой революции.

В целом, Солоухин конспективно изложил свою талантливо написанную статью, посвящённую памятникам русской старины и опубликованную в журнале «Новый мир». Через несколько лет, случайно оказавшись в доме одного московского литератора, я рассказал о такой приятной встрече с милым и талантливым молодым автором. Реакция на мои слова была совершенно неожиданной: «Артур! – воскликнул хозяин дома. – Вы с ума сошли! Это же охотнорядец, погромщик! Вы этого можете не знать, но поверьте, в лите-

ратурной среде это знают все!» Я был совершенно огорошен такой характеристикой Солоухина. Только в начале 90-х с наступлением в России свободы слова были опубликованы страницы Солоухина, полностью подтвердившие слова, услышанные мною тогда. Да! Боль Солоухина за утерянные национальные ценности была вполне понятна и даже полностью разделялась тогда его слушателями. Но это было, так сказать, лишь вступлением к главному. А главным стало – *«Кто и почему систематически истреблял русскую культуру и её носителей?»*

Но тогда ещё можно было писать *его* ответы на эти вопросы только в стол. Несмотря на продолжавшуюся политику *государственного* антисемитизма вплоть до 1991 года, некоторые аспекты оставались табуированы для желанного многим истолкования истории в печати. Когда началась эра свободы слова, этой свободой, вполне естественно, воспользовались такие люди как Солоухин и тогда они высказали, вернее, досказали всё то, чего не могли сказать раньше.

Совмещение в одном человеке двух Солоухиных даже сегодня мне кажется чем-то неестественным и ненормальным. И главное – разочаровывающим. Как жаль, что талантливый художник опустился в постсоветское время до низкопробной, действительно «охотнорядской», чуждой интеллекту и таланту, сивушной продукции тошнотворного и примитивного антисемитизма.

* * *

Третьей знаменитостью, выступившей в Бетховенском зале в «Творческом клубе» был Аркадий Райкин. Всегда казалось, что его встречи со зрителями вне спектаклей, были для него достаточно мучительными. Ведь все ожидали *от каждого его слова* искромётного остроумия и блеска эстрадного выступления – как бы *продолжения* его спектаклей в ином помещении и с иной публикой.

Этого, конечно, в реальной жизни быть не могло. Райкин не был ни писателем-сатириком, ни автором текстов. Все тексты его эстрадных выступлений отшлифовывались долговременной и тяжёлой работой, наподобие работы музыканта – пианиста или скрипача. Эта работа никогда не видна широкой публике, виден лишь её результат – выступление на эстраде, когда всё кажется совершенно естественным и законченным – никаких следов проделанной месяцами работы!

Вероятно поэтому при встречах с Райкиным, даже на отдыхе в Доме творчества кинематографии в подмосковном Болшеве, он производил впечатление человека заурядного и даже скучного. А он ведь просто отдыхал! Но его прочно осевший в сознании зрителей *образ* был всегда связан с остроумными текстами, которые цитировались миллионами людей при разных жизненных обстоятельствах.

Так было и на этот раз – Райкин пытался что-то рассказать о своей работе, об отборе текстов для будущих спектаклей, о своём театре… Получалось всё это, как всегда и везде, где он появлялся «просто так», несколько пресно и заурядно.

И вдруг! Вдруг всё вокруг преобразилось! Началось несравненное искусство Аркадия Райкина! Он начал исполнять новую миниатюру и сделал это с таким мастерством и вдохновением, что лица людей сразу стали счастливыми, улыбающимися… Начался «Театр Райкина», к великому нашему огорчению скоро закончившийся. Невозможно было просить артиста исполнить более длинную программу – в конце концов, все мы старались не пропускать ни одного его нового спектакля в Театре эстрады, или в театре сада «Эрмитаж», или в Парке им. Горького в летнее время. Так что нам оставалось только проводить его громовыми аплодисментами и поблагодарить изумительного и уникального артиста за его подарок – у нас «дома», в Большом театре насладиться его несравненным актёрским гением.

* * *

Довольно скоро после встречи с Райкиным выступил в том же Творческом клубе Геннадий Рождественский. Но не в качестве пианиста или дирижёра, а в качестве… искусствоведа!

То была настоящая лекция и называлась она – «Испанское искусство эпохи Возрождения». Трудно было постичь, как дирижёр, руководивший Большим театром и Большим Симфоническим оркестром радио, мог обладать такими глубокими познаниями в испанской поэзии, живописи, танце, архитектуре и литературе! Ведь для того, чтобы делиться такими духовными сокровищами, для начала их следует изучить и узнать самому. И не только узнать, но ощутить преемственность принципов искусства Ренессанса именно в условиях столь своеобычной страны, как Испания. Да, это было большой привилегией для всех нас – работать с Геннадием Рождественским и быть свидетелями подобного уникального выступления. Через много лет, находясь в Испании в дни Фестиваля в Сант-Андере – уже в 1989, во время исполнения подлинного испанского фламенко, я вспомнил слова Рождественского, характеризовавшие этот необычный вид искусства. Как это поразительно совпало с реальностью! Ещё раз, спустя 23 года, я мысленно поблагодарил Геннадия Рождественского за тот удивительный вечер[4].

Последним «всплеском» Творческого клуба в смысле выступлений внетеатральных знаменитостей, была встреча с всемирно известным французским мимом Марселем Марсо (Marcel Marceau) (1923–2007) – настоящее имя которого – Исер Иоселович. Его отец –

[4] Если мне не изменяет память, Г. Рождественский читал тогда текст Федерико Лорки. Когда мне довелось увидеть танец фламенко в его первозданном виде в 1989 году на фестивале в Сант-Андере на севере Испании, слова, прочитанные тогда Рождественским, странным образом всплыли в памяти!Хотя это и выйдет за рамки воспоминаний о Большом театре, но трудно удержаться от искушения рассказать о глубоком впечатлении от исполнения подлинного фламенко. Специалисты считают, что как слово, так и танец окончательно сформировались в конце XVIII века в Андалусии. Танец, в его первозданном виде – «соло» – одной танцовщицы – впитал в себя элементы цыганские, арабские, сефардские и даже индийские.Действие начинается обычно двумя певцами, одетыми в белые рубашки и тёмные брюки. Они одни освещаются прожектором, а вся сцена и зал находятся в темноте. Поют они открытыми гортанными голосами в унисон. Это как бы пролог действа. Затем вступают гитаристы, и только теперь высветилась фигура сидящей на стуле с высокой спинкой женщины в длинном платье. В её волосах высокий гребень, с приколотой к нему лёгкой мантильей. Она сидит с прямой спиной боком к публике, совершенно не двигаясь, пока гитаристы играют свои головокружительные пассажи – вариации на народные темы. Внезапно она встает, и её ноги яростно обрушивают на сцену «пассажи» её соло! Мгновенно всё внимание приковано к ней. Работают пока только ступни ног. Что это? Чечётка, столь знакомая по многим американским фильмам? Нет, конечно. Технически, работа её ног, кажется, близка к этому виду танца, но значение его совершенно иное. Кажется, что она сама застыла в ожидании чего-то на фоне бешеной дроби, отражаемой сценой. Теперь приходят в движение её руки – одна рука поднята вверх и её пальцы быстро, по очереди складываются на ладони. Вторая рука либо опущена, либо находится за спиной. Потом обе руки слегка приподнимают подол платья, обнажая ноги до колен. Это никак не сексуальный призыв, это выступили на сцену ещё два актёра – теперь уже ноги от ступней до колен продолжают начатый рассказ.Вот с этого момента и начинается волшебство фламенко! Без слов совершенно ясно, что это рассказ об испепеляющей любви, её немыслимых экстатических взлётах, об обмане и предательстве. Вся эта гамма эмоций передаётся танцем перед даже не посвящёнными зрителями так ясно, что не требуются никакие объяснения. Темп танца от статического и умеренного начинает постепенно убыстряться, гитаристы создают драматический фон танца. Достигнув большой силы звучности и темпа, танец внезапно обрывается, как бы задыхаясь после «заданных» невидимому партнёру вопросов. Эти драматические паузы производят большое впечатление. Так же внезапно наступает продолжение танца синхронно с гитаристами. Теперь уже всё тело танцовщицы участвует в яростном движении и вращениях, которым, кажется, не будет конца! Танцовщица наступает снова и снова на невидимого партнёра (или возлюбленного?) с такой исступлённой яростью, что в какой-то момент совершенно ясно представляется остро отточенный нож. Но нет! Снова драматическая пауза. Женщина плюёт в лицо обманувшего её возлюбленного и после короткого заключения наступает конец – солистка немного сгибается боком к публике, отвернув лицо… Так окончилась рассказанная танцем драма. Вот таким ожило подлинное фламенко в те минуты на фестивальной сцене, и ярко вспомнились слова поэта, прочитанные за 23 года до этого Геннадием Рождественским, Больше, увы, никогда и нигде мне не довелось увидеть ничего подобного тому выступлению на фестивале в Сант-Андере. Позднее, по местному ТВ мы видели множество танцовщиков и групп фламенко – женских, мужских и смешанных, но всё это уже был, совершенно очевидно, уровень «коммерциализованного» фламенко. До того уровня драматического танца этим артистам было очень далеко, но публика и особенно туристы охотно принимали это за подлинное испанское фламенко.

кошерный мясник, поменял во Франции фамилию на «Манжель», что не спасло его семью и его самого от газовой камеры в Освенциме. Погибли все, кроме Марселя и его брата, уцелевших в Сопротивлении и переправленных в самое опасное время в Швейцарию.

Помнится, это был третий приезде Марсо в Советский Союз. «Мини-концерт» в Творческом клубе дал достаточно полное представление о его несравненном искусстве и созданном им герое «Бипе», оказавшем влияние на самых знаменитых артистов французской эстрады и кино, хотя сам артист всегда подчёркивал, что его работа своими корнями связана с искусством Чарли Чаплина. Его миниатюры «В мастерской масок», «Юность, Зрелость, Старость, Смерть» остались в нашей памяти навсегда.

А вскоре внезапно иссякли все знаменитости – разом! Теперь, только иногда выступали знаменитости наши местные – профессор Консерватории солистка-арфистка оркестра Большого театра Вера Георгиевна Дулова, трубач Тимофей Докшицер, фортепианный секстет солистов оркестра во главе с талантливым Григорием Заборовым, также аранжировщиком всего репертуара для ансамбля скрипачей Реентовича. Частым «гостем» стал именно этот ансамбль, использовавший сцену Бетховенского зала для «обыгрывания» новых пьес своего репертуара.

«Клубные» встречи стали со временем больше походить на консерваторские «закрытые вечера» – прослушивания студентов по тому или иному поводу.

Впрочем, для многих молодых артистов оркестра это было прекрасной возможностью для первого исполнения новых произведений перед высококвалифицированной и требовательной публикой. Так что эта идея сохранилась на довольно долгие годы, но те первые встречи остались в памяти, как главные события жизни театра вне сферы его основной деятельности.

7. Юлий Маркович Реентович (1914–1982)

О Юлии Марковиче Реентовиче нужно писать новеллы, конечно юмористического толка, но для описания его игры на скрипке необходимо перо большого сатирика. Строго говоря, «академий», как и Чапаев, он не заканчивал. Занимался в Тамбовском муз. училище у своего отца. Что правда – Реентович был старейшим скрипачом Большого театра – он проработал там с 1931-го по год смерти – в 1982-м, то есть пробыл в театре 51 год. Долгие годы был рядовым скрипачом, лишь через много лет став концертмейстером благодаря своим редким дипломатическим и администраторским способностям, а также умению хорошо «читать» людей.

Вновь поступившие в оркестр молодые музыканты, и не только скрипачи, не понимали, как вообще скрипач такого уровня, хотя и видный мужчина, мог попасть в Большой театр? Ведь там всегда работали лучшие скрипачи не только Москвы, но всего Советского Союза.

Юлий Маркович начал работать в оркестре Большого театра, как уже говорилось в 1931 году, когда существовали всякие возможности вроде «путёвок профсоюзов на производство», по «общественной линии», то есть через членство в профсоюзе или партийности. Но старые музыканты рассказывали, что самое главное было в том, что дядя молодого тогда скрипача, был инспектором оркестра Большого театра. Для него не представляло большого труда помочь племяннику сначала поступить, а потом и утвердиться в оркестре театра.

С самого начала 30-х годов Реентович, естественно, принимал участие в правительственных концертах, как правило, проходивших в Большом театре. В таких концертах он видел много полезного. Почти на каждом таком мероприятии ещё с довоенных пор, принимал участие унисон юных скрипачей Центральной музыкальной школы при Консерватории. Это было умилительное для вождей зрелище – совсем ещё дети, некоторые из них, правда, уже отмеченные на всесоюзных и даже международных конкурсах, играли какую-нибудь эффектную пьесу. Успех был всегда исключительно большим. А Юлий Маркович пока что размышлял и строил в своей незаурядной голове будущие планы.

В своих мемуарах знаменитый дирижёр Юрий Файер описывает обстоятельства создания унисона скрипачей Большого театра. Юлий Маркович тактично привлёк его к самому тесному сотрудничеству – об этом эпизоде в мемуарах Файера[5].

К середине 50-х годов Юлий Маркович ясно понял, что сам он, как солист оркестра никак не мог сделать себе какое-нибудь имя за стенами театра, но как организатор, «художественный руководитель» Ансамбля скрипачей Большого театра, как это пышно именовалось, играя в одном унисоне с *действительно выдающимися скрипачами театра,* он может создать *себе* даже концертное имя, никогда не играя *ни одной ноты соло.* Пригласив лучших скрипачей оркестра, поставив в нужных местах среди мужчин во фраках красивых женщин-скрипачек в эффектных концертных платьях, играя популярные мелодии и даже некоторые скрипичные сочинения Сарасате, Паганини, Чайковского, Баха, Моцарта, а также

[5] «…родился ансамбль в дни знаменательного события – XX съезда партии… Идея исполнить «Perpetuum mobile» Паганини понравилась всем. Взялись за дело, в котором я, вовлечённый в него с самого начала, продолжал принимать участие в качестве, так сказать, музыкального консультанта и работал вместе со скрипачами над этим номером так, как если бы мне предстояло дирижировать его исполнением на концерте. Выступление прошло с большим успехом, и с 1956 года, со дня закрытия исторического XX съезда партии, Ансамбль скрипачей Большого театра вот уже второе десятилетие живёт насыщенной концертной жизнью. Я продолжал внимательно следить за каждой новинкой в репертуаре Ансамбля и долгое время не оставлял своих «консультативных» функций… Специально для этого популярного Ансамбля стали писать известные композиторы. Так, пьесу «На русском празднике» сочинил для наших скрипачей директор Большого театра композитор Михаил Чулаки». Следует добавить, что и другие новые сочинения для Ансамбля написали либо главный дирижёр Евг. Светланов, либо новый директор-композитор – Кирилл Молчанов – *А.Ш.*

пьесы русских и советских авторов, «Ансамбль» начал быстро завоёвывать популярность. Это было очень приятное развлекательное зрелище для любителей музыки. Именно широкая аудитория с умело «подключённым» телевидением создавала популярность как ансамблю, так и главным образом – самому Реентовичу.

Эту музыкальную деятельность нельзя было назвать музыкальным просветительством, но в качестве эффектного «шоу», иногда и со знаменитыми певцами, советские зрители полюбили эти выступления и многие, даже достаточно интеллигентные люди, искренне верили в то, что Реентович *и сам знаменитый скрипач, где-то очень близко, или почти что рядом с Давидом Ойстрахом!* Мне приходилось довольно часто лишать таких драгоценных иллюзий многих людей, веривших в музыкальную значимость столь известного артиста. Нужно отдать должное Юлию Марковичу – он без особой помощи со стороны создал широкую рекламу *самому себе* с помощью *игры лучших скрипачей Большого театра,* имя и аура которого также играли значительную роль в росте популярности ансамбля и его собственного имени.

Обычно, после окончания выступлений ансамбля, Реентович оставался один на сцене, раскланиваясь с большой серьёзностью во все стороны и *один пожинал лавры коллективного труда.* О, если бы в такие моменты кто-нибудь попросил бы *его* сыграть хоть какой-нибудь пустяк! Но умный человек на то и умный, чтобы никогда в такие ловушки не попадаться. А вообще, такие «финалы» были зрелищем не лучшего вкуса, но это не имело значения – Реентович действительно умело создал себе имя знаменитого артиста.

* * *

В 1972 году второй концертмейстер оркестра Большого театра Ю.М. Реентович должен был участвовать в новой постановке оперы «Руслан и Людмила». Знаменитое скрипичное соло в «Руслане» он мог бы сыграть в то время, мягко говоря, в высшей степени скромно, как впрочем играл всё, что ему иногда всё же приходилось исполнять. С одной стороны Реентович не хотел остаться в стороне от постановки с *новым главным дирижёром* Юрием Симоновым, а с другой – не имел желания знакомить нового «хозяина», тем более бывшего скрипача и альтиста со своим скрипичным уровнем игры.

В сценическом решении знаменитого режиссёра Б.А. Покровского на этот раз обнаружились некоторая странность: женщина-скрипачка, а не концертмейстер оркестра, играла скрипичное соло из оркестровой ямы, находясь недалеко от сцены на довольно высокой тумбе, а певица, исполнявшая роль Людмилы подходила к краю сцены и должна была изображать своё удивление как музыкой, так и скрипачкой. Этот нелепый и довольно смешной эпизод совершенно выпадал из стиля всей постановки. Скорее всего, сам Юлий Маркович и придумал этот почти гениальный ход – «новое видение» скрипичного соло сняло с него тяжёлую ответственность, и создало довольно смешную мизансцену. Исполнительницы этого соло – Элла Браккер (в будущем – член лучшего в мире оркестра «Чикаго-симфони») и Ираида Бровцына были на высоте положения и их игра не оставляла желать лучшего. Мы же не переставали удивляться находчивости Юлия Марковича и его незаурядному умению преподносить *свои* идеи таким образом, что людям, принимавшим решения, эти идеи казались *их собственными.*

* * *

Ко времени моего прихода в театр в 1966 году, его игра была столь невероятной, что мы часто менялись спектаклями, чтобы «насладиться» его соло в балете «Бахчисарайский

фонтан» Асафьева. Встав в величественную позу во весь свой прекрасный рост перед началом исполнения соло, Юлий Маркович уверенно ставил на гриф палец для извлечения из своего инструмента первой ноты. С началом игры он энергичными короткими усилиями раскачивал эту ноту несколько раз, пытаясь изобразить скрипичную вибрацию. При этом, такую же процедуру он производил и со всеми последующими, относительно длинными нотами, которых к нашему восторгу оказывалось в соло довольно много. То есть, нормальный ход классической игры на скрипке с вибрацией, по крайней мере в эти годы был ему уже недоступен. К этому нужно добавить то, что его длинные ногти на левой руке, цепляясь за струны, производили дополнительные щёлкающие звуки, что и было главным развлечением скрипичной группы оркестра. Ко всему этому в быстрых пассажах добавлялись неловкие и тяжёлые переходы из-за скованности мышц и ограниченной подвижности пальцев левой руки. Всё это вместе дополняло общую картину нашего веселья. При всём этом, Юлий Маркович сохранял, на удивление, по-настоящему хорошую интонацию! То есть при всех немыслимых огрехах игры, его интонация, как правило, оставалась чистой. За одним исключением: в скрипичном соло, сопровождающем арию Фауста в опере Гуно «Фауст» («Какое чувствую волненье…») это качество ему здесь изменяло. В конце этой арии Шарль Гуно написал последние такты скрипичного соло в высокой позиции. Юлий Маркович, как уже говорилось, испытывал скованность мышц пальцев левой руки и *добираясь* до этих высоких нот начинал понижать и понижать строй, что было особенно хорошо слышно, так как в последних тактах скрипка находится почти в полном одиночестве… Самого Реентовича это нимало не смущало. Он всегда оставался в прекрасном настроении.

В целом, конечно, его фигура как в масштабе театра, так и в масштабе всей музыкальной Москвы, была при всех приведённых выше обстоятельствах с одной стороны достаточно комичной, с другой – весьма незаурядной.

Мне довелось узнать его ближе, когда в 1971-м году во время гастролей Большого театра в Вене он начал со мной осторожные переговоры относительно моего участия в его ансамбле. Понятно, что для меня это не представляло ни малейшего творческого интереса. Выступая как солист, в концертах Московской Филармонии с 1962 года, я был постоянно в сольной форме, держа в памяти довольно значительный репертуар, так что игра популярных пьес в *унисон,* напоминавшая мне детские годы в Центральной музыкальной школе, не была для меня сколько-нибудь привлекательным занятием. Но опять же – Реентович не был бы самим собой, если бы он не добивался поставленных перед собою задач любой ценой. «Цена» оказалась для него совсем небольшой. Со мной начали вести доверительные разговоры участники его ансамбля, соблазняя тем, что ансамбль довольно часто выезжает заграницу. Слаб человек – кто мог в СССР отказаться от заграничных поездок? Через год – в 1972-м – я не устоял и начал играть в его ансамбле. Но я начинал терять свои концерты в Филармонии. Каждый, кто занимался сольной работой на любом уровне в любой концертной организации, знает, что отказаться от работы можно раз, это простят. Ну, два. А потом будут стараться найти замену, и восстановить своё прежнее положение потребует уже значительного времени и усилий.

Как-то мне удавалось с большими трудами увязывать текущую нелёгкую работу в оркестре с концертами в Филармонии. Теперь к этому прибавились концерты с Реентовичем. После первого же сезона возник конфликт: в мае 1973 года Большой театр выехал на три недели на гастроли в Чехословакию, после чего отправлялся в двухмесячный тур в Японию с балетом. Но до Японии ансамбль с Реентовичем должен был поехать на короткое время в Австрию. Туда по неизвестным причинам я не был назначен. Я тут же сказал Реентовичу, что в таком случае моё сотрудничество можно считать законченным. И опять – осенью 1973 года Реентович сумел меня уговорить сыграть ещё один сезон. Весной 1974 года я себя проклинал за то, что дал ему тогда себя уговорить. Но в конце концов всё было к лучшему. В 1974 году

весной ансамбль должен был отправиться на гастроли в США. Перед последней репетицией Реентович сообщил мне, что я «в числе ещё нескольких скрипачей с этой поездки снят». Таким образом, до своей эмиграции в 1979 году, я в США не бывал, и тем самым облегчил в будущем своим ведущим из ХИАСа (Hebrew Immigrant Aid Society (HIAS) и себе самому совершенно плавный въезд в Америку в качестве нового иммигранта (наши заграничные выезды тщательно проверялись, когда мы находились ещё в Риме в ожидании въезда в США – по крайней мере, нам это говорилось официально).

Ещё до 1972-го года некоторые друзья в оркестре меня предостерегали о том, что Юлий Маркович – человек исключительно опасный и если это будет в его интересах, подставит под удар своего даже самого лучшего друга. Кого же ещё сняли с той памятной поездки? Самого близкого друга Реентовича – Йоэля Семёновича Таргонского. Другого очень близкого ему человека – Григория Терпогосова. И, наконец, вообще лучшего скрипача его ансамбля, да и всего оркестра – Даниила Шиндарёва! (С 1975 года он резидент Лос-Анджелеса, был за годы своей жизни в США концертмейстером многих оркестров, а сегодня в 89 лет успешно продолжает выступать с сольными концертами, в том числе и с оркестрами.)

Реентович проявил бдительность – на каждого из нас лично дал соответствующие «рекомендации». Когда я посетил одного из секретарей райкома, где территориально находился Большой театр, то секретарь, по-видимому, по «спецотделу» – Игорь Александрович Глинский, человек с военной выправкой, сказал мне прямо: «Чего вы от нас хотите? Реентович на вас показал! Он показал, что вы дружили и дружите с лицами, покинувшими Советский Союз. Я ведь с вами не работаю! Мы вынуждены доверять Реентовичу, хотя мы знаем, что вы человек порядочный и нас не подводили». Вот так! «Реентович «показал». То есть дал на меня показания, как при следственном деле. Впрочем, таковым оно и было. Счастье ещё, что это были уже «вегетарианские времена», и что такое положение не грозило ничем, кроме запрета на выезд заграницу. А могло бы быть лет так на двадцать раньше и по-другому… И очень даже могло!

Незадолго до моей эмиграции мой друг, о котором уже здесь упоминалось – музыкальный журналист Анатолий Агамиров-Сац – попросил своего близкого приятеля, вхожего в «инстанции», выяснить, что же ещё Реентович «показал» на меня? Оказалось, что он также доложил о том, что «Штильман владеет иностранными языками, в том числе и ивритом, что скрывает. Он нелоялен и дружит с людьми, уже эмигрировавшими и собирающимися эмигрировать из СССР». Вот, примерно в таких словах приятель моего друга довёл до моего сведения «показания» на меня Народного артиста РСФСР.

Во время гастролей Большого театра в Чехословакии в мае 1973 года, в Еврейском музее Праги я встретил своих двух коллег. скрипачей и действительно имел неосторожность прочитать при них надпись на пасхальной тарелке: «Кошер ле Песах», то есть специальная тарелка для еврейской пасхи. Правда, что с 1972 года я начал интересоваться ивритом для собственного удовольствия. И вот тут, потеряв бдительность именно заграницей в милой Праге, я выдал своё страшное преступление – «знание иврита». В действительности никакого «знания» у меня не было ни тогда, ни теперь. Максимум того, что я умею – прочесть название улицы в Иерусалиме или Тель-Авиве. Но это было неважно. Важен был факт.

То ли по простоте душевной, то ли по каким-то ещё причинам, один из моих коллег поделился этой волнующей новостью с Реентовичем. Тот сразу принял *свои* меры – тут же исключил меня из списка участников поездки в Австрию с *ним, то есть с его ансамблем.* Но пока не сделал заявления, чтобы закрыть мне поездку с *театром* в Японию. Получается, что я ещё должен был бы его благодарить? То есть, на всякий случай он обезопасил *себя,* а в театральные дела пока что не вмешивался. Это было действительно так.

Можно ли винить в таких делах Реентовича сегодня? Не знаю. Возможно, что и нет, если он делал всё это только ради своей собственной безопасности и карьеры. Сын Йоэля

Таргонского к этому времени жил в Израиле. О Терпогосове я не знал ничего. Что до Даниила Шиндарёва, то он любил поговорить в коридорах театра о многих музыкантах, имевших родственников в Америке. Тоже, всё-таки не преступление! Не думаю, чтобы у него тогда уже был вызов из Израиля. Реентович не зря боялся, так как у него в ансамбле играли два исключительно опасных осведомителя КГБ. Это были люди особого склада, естественно профессионально достаточно слабые, но именно это и заставляло их «работать» со всей отдачей, чтобы твёрже себя чувствовать как в оркестре, так и в ансамбле скрипачей. Он, без сомнения знал об их деятельности, не мог не знать, если знали мы все.

Самое забавное произошло осенью 1974 года – Юлий Маркович снова стал уговаривать меня вернуться в его ансамбль! Теперь я сказал ему твёрдо, что, вероятно, он шутит, потому что то, что они играют в унисон, я умею играть один! А поэтому я терял с ними время и деньги в Московской Филармонии! Чего больше делать не собираюсь. Он отошёл от меня тогда очень раздосадованным.

Через три года после моего отъезда из Москвы Юлий Маркович, спускаясь по лестнице в дирекции театра, поскользнулся и упал. Вероятно, это был сердечный приступ. Вскоре он умер.

А вообще он был типичным продуктом своей эпохи, и не таким уж и плохим человеком. Бывали хуже, и много хуже. Правда, слава Богу – не в Большом театре! Там всё же такая публика была исключением.

8. Дирижёры Большого театра

Эти воспоминания отражают мои годы в Большом с ноября 1966 по июнь 1979 года. Воспоминания о дирижёрах Большого театра, носят, конечно, субъективный характер, да ещё в известной мере испытавшие влияние 23 лет, проведённых в Метрополитен-опера в Нью-Йорке. Так что каждый, кому будут интересны эти заметки, может делать собственные поправки – возможно, что более объективные и полные.

* * *

Одним из первых советских дирижёров – «Совдир», как их тогда называли – был Борис Эммануилович Хайкин (1904–1978). Он великолепно знал оперную классику как русскую, так и западно-европейскую и был, безусловно, эрудированным музыкантом. Его исполнительской манере не были свойственны большие эмоциональные взлёты и драматические контрасты, что не снижало его бесспорных удач в исполнении ряда опер Чайковского и особенно «Хованщины» Мусоргского. В ней он нашёл исключительно тонкие нюансы в исполнении больших хоровых сцен, выявляя красочную палитру инструментовки Римского-Корсакова, и доводил их до большой глубины и ярких кульминаций, что характеризовало Хайкина подлинным художником-интерпретатором. Вероятно, ему очень мешало плохое здоровье – астма часто не давала ему возможности до конца выявить как замысел композитора, так и собственную интерпретацию – физическая вялость становилась с годами большой проблемой его жизни исполнителя и просто его человеческого существования.

Что сопутствовало ему на протяжении его работы, по крайней мере, в мои годы в Большом театре, это абсолютное презрение к музыкантам и вообще всем нижестоящим, от которых он не зависел. С теми же, от кого зависел, даже с дамами секретарями был изысканно вежлив.

Обывательская точка зрения об аморальности оценок людей, ушедших в мир иной и поставленных судьбой при их жизни выше толпы, сегодня является совершенно несостоятельной. Музыканты, писатели, художники, артисты, и уж конечно политики, достигшие славы и известности, становятся в значительной степени *фигурами общественными.* Чем выше они поднимались по ступеням своей известности или даже славы, тем больше они

теряли свой иммунитет от критики общества – начиная со своих коллег и кончая журналистами, обозревателями и профессиональными критиками. Разумеется, речь идёт не о тоталитарных странах, а о более или менее демократических.

В тоталитарных странах, как сам вождь, так и вся иерархия власти со всеми людьми, назначенными на административные должности, да и любое иное «начальство» в виде директора театра, дирижёра, официально признанного артиста кино, драмы, скрипача, пианиста или певца, также становились вне критики, так как отражали свет, падающий на них от самого верховного вождя, который по определению был непогрешим, великолепен, и ничего кроме восторга масс вызывать не мог.

Таким образом и обычный мир искусств становился продуктом тоталитарного мышления. Очень часто авторитет артиста или художника не соответствовал мере его таланта, а был результатом решения о назначении его *на роль первого таланта страны в своей области.* Правда в последние годы XX века и в первые годы нового тысячелетия в демократическом обществе Европы и Америки наблюдается такая же тенденция, но базируется она не на власти «вождя», а на власти огромных денег, по каким-либо причинам инвестированных в данного артиста, режиссёра, дирижёра, певицу или балетмейстера.

Возвращаясь к Б.Э. Хайкину надо отметить, что он был как типичным продуктом тоталитарной эпохи, так и в равной мере представителем старой школы дирижёров, в основе мышления которой лежал незыблемый постулат о собственном величии и «вождизме», и потому абсолютном презрении к управляемой ими массе «черни» – в нашем случае музыкантов оркестра. Это качество дирижёров старой школы было свойственно практически всем знаменитым маэстро первой половины XX века – Тосканини, Райнеру, Родзинскому, Ляйнсдорфу, Клемпереру, Вальтеру, фон Караяну и в меньшей мере даже и великому Фуртвенглеру. Но поколение дирижёров, родившихся уже после Первой мировой войны вело себя совсем по-иному. Таким выдающимся музыкантам, как Леонард Бернстайн, Карлос Кляйбер, Джеймс Левайн, Зубин Мэта, Карло-Мария Джулини, Джузеппе Патане, Бернард Хайтинк, Геннадий Рождественский, Неэме Ярви – всем им *эти* качества предшественников свойственны не были. Правда – изменились времена, на Западе появились профессиональные союзы, защищавшие своих членов от дискриминации, но всё же тенденция нормального, уважительного отношения к музыкантам, как коллегам, у всех вышеупомянутых дирижёров была совершенно естественной и искренней.

В самые первые годы моей работы в Большом театре на одном из собраний, посвящённых новому пополнению оркестра, Борис Эммануилович Хайкин к большому удивлению присутствующих, хорошо знакомых с его саркастическим характером, выступил с добрыми словами в адрес всех молодых музыкантов, поступивших в оркестр Большого театра в середине 1960-х годов. В то же самое время он мог выступать в поддержку позиции директора Чулаки, когда скрипачи оркестра пожаловались на большую перегрузку работой, в связи с систематическими гастролями как заграницей, так и по Союзу группы музыкантов – участников унисона скрипачей («Ансамбля скрипачей») во главе с Реентовичем. Что же сказал профессор Хайкин тогда? А вот что: «Это типичная картина недовольства и зависти неудачников своим более талантливым и удачливым коллегам!» Ни больше, ни меньше.

Даже во время работы на репетициях, любой вопрос, заданный Хайкину, связанный непосредственно с исполнением какого-нибудь места или ансамбля с певцами вызывал у профессора самую язвительную и уничижительную реакцию.

Трудно передать, однако, что происходило с Хайкиным во время репетиций к юбилейному концерту, посвящённому 70-летию Ивана Семёновича Козловского!

Юбиляр несколько раз просил дирижёра, чтобы в одном месте выделить соло гобоя, а в другом просил немного громче играть кларнет. Борис Эммануилович естественно сразу же пришёл в ярость, но вынужден был скрывать своё состояние и сдерживаться, что стоило ему

огромных усилий – всё же не «лабух-оркестрант», а Народный артист Союза, знаменитость! Так просто сказать что-нибудь унижающее и презрительное было невозможно. Но мы действительно видели, что дирижировать целый акт «Лоенгрина» Вагнера было Борису Эммануиловичу уже не под силу. Козловский имел всего две репетиции, и время было дорого, Хайкину же после каждого большого куска необходимо было некоторое время просто отдышаться, придти в себя. А Иван Семёнович елейным голосом просил о новых деталях: «Борис Эммануилович, а нельзя ли тут сделать так…?»

Тут Борис Эммануилович дал себе волю: «Я больше так не могу, я чувствую себя, как загнанная лошадь!» – сказал он громко. *«Так»* он действительно не мог. Он никогда не встречался с просьбами певцов. Всё должно было исходить от него и только от него. Судьба концерта с самого начала была предрешена. Хайкин сказался больным и от своего участия отказался. Накануне концерта! Нельзя назвать такое поведение профессиональным и ответственным. Был вызван срочно Фуат Мансуров, который с блеском, с *одной репетицией* провёл юбилейный концерт! Но этого было мало! Хайкин пришёл в ложу дирекции и слушал первое отделение определённо в надежде, что всё развалится! Если он был болен, то зачем появляться в театре в такой ситуации? Он был явно удручён успешным концертом и покинул театр после первого акта. Этот эпизод рисует Хайкина как человека авторитарного, не желавшего быть гибким и как-то приспособиться к необычным обстоятельствам, хотя бы ради музыки и самого юбиляра. Вскоре он снова появился в театре – как видно и болезни сразу отступили, когда концерт был уже позади.

Хайкин имел какие-то таинственные связи «в верхах» советского руководства, что позволяло ему самому вести себя уверенно и, как бы независимо. Его характеристики работавших тогда дирижёров Большого театра были как всегда язвительными, саркастичными, и по большому счёту обидными, но иногда остроумными. Их разносили по театру немедленно. Так, вскоре после прихода в театр Юрия Симонова, именно он дал ему прозвище – «НЕВЫНОСимонов»

Часто повторяли якобы высказанное им, когда кто-то из старых его знакомых ему сказал: «Ну, Борис Эммануилович! Вы теперь самый маститый и самый большой дирижёр здесь!» Ответ Бориса Эмануиловича, согласно этому рассказу, гласил: «Что за радость быть первым среди г*вна!» Конечно ни деликатным, ни остроумным такие высказывания назвать никак нельзя.

*** * ***

Хайкин не обладал хорошей и пластичной дирижёрской техникой, хотя был учеником Н. Малько и К. Сараджева. У Бориса Эммануиловича, вероятно по причине болезни, руки были достаточно «тяжёлыми», не пластичными и невыразительными, но главное и бесценное дирижёрское качество было ему дано природой сполна – дирижёрская передача. То есть, он мог ничего особенного не показывать руками, но оркестр каким-то непостижимым образом замечательно фразировал, сам по себе устанавливал отличный баланс – всё это и называется «дирижёрской передачей» – некоей мистической, но реальной способностью телепатически передавать своё ощущение музыки, точно выполняемое музыкантами оркестра и певцами оперного театра.

В этом смысле Хайкина можно и должно причислить к настоящим дирижёрам старой школы первой величины. По крайней мере в СССР.

Геннадий Николаевич Рождественский

Ко времени моего поступления в театр в ноябре 1966 году Геннадий Рождественский уже год был главным дирижёром Большого театра. К сожалению, он покинул театр спустя четыре года. Как мне тогда казалось, произошло это под влиянием двух обстоятельств – высокой требовательности к артистам оркестра театра, и невозможностью совмещать работу главного дирижёра одновременно в двух местах – в театре и Большом симфоническом оркестре Радио (БСО). Геннадий Рождественский – один из крупнейших дирижёров мира второй половины XX века. Нельзя сказать, что власти понимали его значение не только на мировой оперной сцене и эстраде, но даже и в самом СССР.

Забегая много вперёд, нужно вспомнить об одном из типичных случаев отношения к артисту мирового класса, как к какому-то мелкому служащему, со стороны чиновников Мин. культуры. Суть дела была в следующем.

Осенью 1983 года в Метрополитен-опера в Нью-Йорке новый сезон открывался оперой Чайковского «Евгений Онегин», дирижировать которой должен был Г.Н. Рождественский. По неизвестным причинам он не приехал. На следующий год – осенью 1984 года открывать сезон должен был Евгений Светланов, и той же оперой «Евгений Онегин». Как и Рождественский, он в МЕТ Опере не появился.

В 1992 году мне довелось встретиться с Геннадием Рождественским, который приехал на гастроли в Нью-Йорк с одним из московских симфонических оркестров. Оказалось, что он *не знал* о том, что должен был открывать сезон в МЕТ. Можно быть уверенным, что и Светланову не сочли нужным сказать об этом. Таким был стиль «работы» советских администраторов.

Хотя Рождественский и учился в Центральной музыкальной школе при Консерватории в мои годы, но был старше меня на четыре года, а по классам – на пять. Он окончил школу как пианист в 1948 году и сразу стал студентом – дирижёром и учеником своего отца профессора Н.П. Аносова.

В чём было кардинальное отличие Рождественского в отношениях дирижёра и оркестра от некоторых его коллег? К примеру – от Б.Э. Хайкина, видевшего в оркестре

только массу не способных ни на что музыкантов, кроме выполнения его дирижёрских указаний.

Рождественский ощущал себя скорее партнёром – руководителем ансамбля солистов, чувствовавших себя также партнёрами дирижёра по общему ансамблевому музицированию.

Понятно, что для такого уровня ансамбля музыканты – партнёры Рождественского должны были обладать высочайшим профессионализмом и артистизмом – то есть быть *почти солистами,* исполнявшими свои оркестровые партии на уровне подлинно сольной игры на своих инструментах. Такие требования к членам оркестра ставили некоторых старых музыкантов в неудобное положение – к этому уровню музицирования они не были и уже не могли быть готовыми, такие требования не предъявлялись никем из предшественников Рождественского за последние десятилетия. Быть может, и это тоже послужило одной из причин его ухода из Большого театра – большой пересмотр действующего состава оркестра был бы слишком сложным и болезненным. Но, это лишь моё предположение.

Следует отметить, что требовательность Рождественского носила всегда чисто профессиональный характер, и никогда не была дискриминационной ни к одному из музыкантов по причинам иным, чем профессиональным. Но здесь он никогда не шёл на компромиссы – или тот или иной исполнитель выполнял его высочайшие требования, или он просто не мог участвовать в его спектаклях и концертах.

Уникальной стороной его дарования было свойство, которым обладали очень немногие его коллеги на мировом Олимпе дирижёрского искусства, к которым я бы причислил только Вилли Ферреро, Леонарда Бернстайна, фон Караяна, Джеймса Левайна, Зубина Мету и Карлоса Кляйбера. Это качество, даже скорее чувство, рождалось в процессе исполнения, когда казалось, что только *ты лично музицируешь с дирижёром в одном ансамбле,* в одной духовной сфере, что рождает ощущение единства ансамбля в идеальном исполнительском процессе.

Впервые я ощутил это с Рождественским, ещё за много лет до встреч с некоторыми вышеупомянутыми дирижёрами, а именно на одной из репетиций с ним в Большом театре, когда в программе была Увертюра-фантазия Чайковского «Франческа да Римини». Эту пьесу я не играл до той поры никогда, хотя, конечно, слышал её по радио. Придя в Большой театр в 1966 году, я не имел настоящего опыта игры в оркестре и особенно в читке нот с листа, так как вся жизнь до той поры была посвящена сольной работе.

И вот, во время той памятной репетиции у меня возникло странное чувство, что с Рождественским я играю не как оркестрант, а как солист! Это не значило, что я как-то «вылезал» из ансамбля всей группы первых скрипачей, это означало, что Рождественский как бы дирижировал только для меня, и я, к моему невероятному удивлению, тогда ещё достаточно плохо читая с листа оркестровый материал, *сыграл всю пьесу от начала до конца, не пропустив ни единого пассажа, ни единой ноты, сыграв на одном дыхании так, как будто знал это сочинение почти наизусть!*

В той памятной репетиции, как в индикаторе, видятся и сегодня не мои способности, а уникальное дарование Рождественского – редчайшее дарование огромного музыканта-артиста, позволявшее своей дирижёрской передачей вызывать в исполнителях не только ответное волнение и сопереживание в исполняемой музыке, но именно играть её на уровне замысла композитора и идеального *образа* музыки, воплощённого в это исполнение дирижёром-виртуозом, дирижёром – интерпретатором, когда замысел композитора полностью сливается воедино с исполнением.

* * *

Самым незабываемым впечатлением за всё моё почти тринадцатилетнее служение в оркестре Большого театра, оставило в памяти исполнение Рождественским двух спектаклей «Пиковая дама» (мне не довелось играть с Рождественским в новых постановках Большого театра: «Сказание о невидимом граде Китеже», «Щелкунчик», и некоторых других, потому что они были сделаны до моего прихода в Большой театр). По времени это произошло где-то в середине 70-х годов, примерно через 4–5 лет после его ухода с поста главного дирижёра.

Свои впечатления от тех двух спектаклей, я храню в памяти так же, как впечатления от исполнения в Метрополитен-опера «Волшебной флейты» Моцарта с Джеймсом Левайном, или исполнений «Кавлера Розы» и «Травиаты» с Карлосом Кляйбером, «Фиделио» Бетховена – с Бернардом Хайтингом, «Тоски» – с Джузеппе Патане.

Исполнение Рождественским «Пиковой дамы» для меня осталось одним из самых ярких музыкальных впечатлений за время всей моей 36-летней профессиональной жизни в Большом театре и Метрополитен-опера.

Когда Рождественский только появился, входя в оркестр Большого театра в тот первый вечер, большинство из присутствовавших сразу почувствовало, что нас ожидает нечто экстраординарное. Почему сразу возникло такое чувство? На этот вопрос ответить нелегко, но чувство это оказалось абсолютно правильным.

Дирижировал он практически наизусть. Уже вступление носило какой-то особо зловещий и трагический характер, предвещая события грозные и драматические даже для тех слушателей, кто мог и не знать содержания оперы. Это свойство – делать абсолютно понятным замысел композитора для *всех уровней слушателей* является высшим художественным достижением самых больших артистов мира. Здесь были гениальные эмоциональные взлёты музыки Чайковского, никогда не переходящие в сентиментальность или преувеличенную сдержанность. Всё было в идеальной гармонии и балансе. Но то было только вступление!

Начало первой картины поразило удивительно сдержанным темпом – можно сказать, что темп соответствовал эпохе *пушкинского* повествования. Этому вечеру сопутствовало ещё одно важное обстоятельство: *спектакль шёл без предварительной сценической репетиции.* Вероятно Рождественский сделал спевки с певцами узловых сцен и их соединений, но с оркестром исполнение оперы было абсолютно законченным и ансамблево совершенным – всем казалось, что спектакль был идеально отрепетирован.

Руки дирижёра были столь ясными и точными, пластичными и «певучими», что это позволяло «на ходу» предвосхищать некоторые агогические отклонения, делать во многих эпизодах совершенно иную фразировку. Всё было кристально ясно *всем* участникам спектакля благодаря удивительному мастерству дирижёра в передаче его замысла. Все без исключения исполнители разделяли с ним радость сопереживания этого, как бы нового рождения гениальной музыки Чайковского.

«Пиковая дама», как мне всегда казалось (что, понятно, может быть весьма спорной мыслью), страдает рядом чисто формальных недостатков – иногда неожиданное вторжение в действие симфонической картины бури может повергать слушателей в некоторое недоумение (чему я был свидетелем в Вене во время гастролей театра в 1971 году). *Эта известная рыхлость драматургического замысла была всегда большим искушением для режиссёров-модернистов – к примеру, Мейерхольда – для перекройки вообще порядка всех картин оригинальной партитуры.* И здесь особенно важно отметить, что в исполнении Рождественским этой оперы всё это совершенно не ощущалось – сам замысел казался абсолютно совершенным, а все сцены безупречно «сцепленными» в единое целое.

Так может быть, всё же это недостаток не самого либретто и музыкального построения сцен, а недостаток исполнения тем или иным дирижёром? Ведь если в том исполнении Рождественского не ощущалось какой бы то ни было рыхлости, так её нет и вообще? К сожалению, этот недостаток построения оперы и некоторых её сцен объективно есть.

Казалось, что Рождественский следовал простому и мудрому совету великого скрипача Фрица Крейслера – «Если вы видите много длинных нот в партитуре, старайтесь сохранять пульс движения, а если вы видите много мелких быстрых нот – старайтесь играть их не слишком быстро». Итак, с самого начала оперы – гармония темпов, идеальное чувство меры никогда не покидали исполнителей на всём протяжении того незабываемого спектакля.

В тот вечер ярко проявилось и известное выражение Ганса фон Бюлова: «Дирижёр должен держать партитуру в голове, а не голову в партитуре». Замысел исполнения был настолько ясным для всех участников, что им не оставалось ничего, кроме как реализовать его с максимально возможным профессионализмом и артистизмом.

Поразительным был баланс звучания певцов в одном из самых трудных ансамблей первого акта – в сцене в Летнем саду. Мы с волнением ожидали второго акта.

*** * ***

Второй акт начался очень торжественно – в тех же умеренных темпах, которые так соответствовали характеру действия. Дирижёр не делал ничего такого, что могло бы казаться чем-то специально придуманным, словом каким-то вполне определённым замыслом. Замысел у Рождественского конечно был, он существовал в его голове за много времени, возможно и лет до того вечера. Несомненно, этот замысел кристаллизовался в самом дирижёре, и этот процесс в результате всего воплотился в уникальное исполнение, когда всем нам казалось, что ничего придуманного заранее, ничего «замышленного» вообще не существовало, а было абсолютно естественное исполнение, как бы не представлявшее никаких трудностей для солистов, хора, оркестра – вообще всех участников того вечера. Всякое выдающееся исполнение всегда кажется простым, ненадуманным, но достигающим огромной художественной силы в его чередовании эпизодов лирических и драматических, когда самые простые «форте» и «пиано» становятся сверкающими брильянтами музыкальной ткани.

Исключительно интересно был построен выход Императрицы в конце 1-й картины второго акта. В партитуре Чайковского всё это конечно было, но в большинстве рутинных спектаклей проходило как-то незаметно. На этот раз – без всякой подготовки – всё вдруг засверкало красками, о которых, кажется никто из дирижёров на нашем веку, даже и не догадывался.

Да, мне рассказывали старые музыканты, да и мой отец ещё застал время 30-х годов в Большом театре, когда «Пиковую даму» дирижировал Вячеслав Иванович Сук. Но нам этого слышать не довелось. Вероятнее всего этот вечер с Геннадием Рождественским воскресил то славное время, когда высоко художественная интерпретация была если не каждодневной, то, во всяком случае, частой гостьей в стенах прославленного театра.

Итак, перед выходом Императрицы в музыке – у хора и оркестра – ощущается какое-то беспокойство. Оно слышится как бы за сценой, оно ещё не стало вполне ясным, но оно понемногу приближается и, наконец, уже слышно в словах, произносимых хором и в постепенном нарастании звучности оркестра – приближение главного события этой картины – торжественного выхода Государыни. Когда это беспокойство переходит непосредственно в волнующую торжественность самого момента выхода, Рождественский, усиливая ещё больше звучность оркестра, внезапно заметно снизил темп. Всё это, конечно, было в партитуре, но было совершенно забытым, «затёртым» в рядовых спектаклях, не носивших в своей интерпретации ничего, кроме инерции рутинного исполнения.

Подобные детали сделали тот вечер праздником музыки Чайковского для всех – как для исполнителей, так и для публики.

В сцене в спальне графини не было никаких неоправданных затяжек действия – излишних по времени пауз, часто сопутствовавших этой сцене – *теперь в ней бился пульс её собственного, совершенно реалистического действия с замышлявшимся, пока ещё не очень ясно, актом насилия.* Казалось, что и для самого Германа было неожиданностью его собственное поведение, приведшее к трагической развязке. Всё это создалось в те минуты, пока шло само действие, то есть само его *время* было тем единственным художественным фактором, как в самом совершенном фильме Хичкока, когда центральная сцена достигала потрясающей силы именно из-за своей неожиданности! И это было создано здесь лишь с помощью музыки, выбора её естественного темпа и нюансов. Даже мы, участники спектакля, столько раз игравшие эту оперу, в свободные от игры минуты, были заворожены действием на сцене. Мы сами начинали верить в реальность происходящего!

Атмосфера сцены в казарме, созданная Рождественским, достигла такой мистической силы, что появление привидения в спальне Германа вызвало болезненную реакцию одной из слушательниц, по-видимому, страдавшей каким-то эмоциональным расстройством. Она стала кричать от страха. К счастью это произошло перед самым концом картины, когда оркестру осталось доиграть несколько тактов. Немедленно пришедший администратор Я.Е. Боков поспешил на помощь слушательнице, и помог ей выйти из зала.

Но такая реакция слушательницы, хотя и вызванная её нездоровым состоянием, была, если можно так выразиться, художественно обоснованной. За мои тринадцать лет в стенах Большого театра бывало, надо думать, немало людей, страдавших теми или иными видами нервных или психических отклонений, но никогда *сама музыка* так не воздействовала, как это случилось в тот вечер. В этой сцене, по моему скромному мнению, сконцентрировалась жестокая реалистическая *правда, воссозданная мастерством дирижёра, и вызвавшая такую бурную реакцию.*

Оглядываясь назад – почти на три с половиной десятилетия, только сегодня можно оценить талант Геннадия Рождественского, создавшего без репетиций исполнение такой реалистической силы и огромной драматической концентрации.

Быть может именно поэтому, казавшаяся всегда несколько затянутой сцена у Канавки, стала необходимым лирическим отступлением (несмотря на её драматический конец!), дававшим некоторый «отдых» от драматических событий. Теперь, у Рождественского эта сцена казалась и естественной и желанной *и совсем недлинной!.* (Помнится, как во время исполнения этой оперы в Вене в 1971 году, публика откровенно скучала, хотя и пела сама Вишневская! Не её это была вина – дирижёр Б.Э. Хайкин как раз продемонстрировал затянутость сцены, ничего не сделав, чтобы это преодолеть!)

Совершенно исчезли «авторские швы», по крылатому выражению композитора Л.К. Книппера. Они стали совершенно незаметными – как будто их никогда не существовало! Так перед куплетами Германа в партитуре есть небольшое вступление, всегда казавшееся каким-то искусственным, придуманным. На этот раз ничего подобного не возникало – *самые второстепенные места по своей музыкальной значимости, стали казаться столь же замечательными, как и вершинные моменты, порождённые гением Чайковского!*

Конец оперы был настолько потрясающим, было так жаль несчастного Германа, что последние такты звучали по силе равными трагическим страницам 6-й Симфонии – похоронной эпитафией герою и его неприкаянной душе. Все было кончено… Кажется, что даже сам дирижёр был под впечатлением смерти Германа.

…Мы не спешили расходиться в тот вечер, вопреки традиции, когда через пять минут после окончания спектакля, в театре уже никого не было, кроме разгримировывавшихся певцов и костюмеров. Мы испытали музыкальное потрясение, и теперь требовалось несколько

минут, чтобы снова перейти в обычный мир, к его повседневности улицы и общественного транспорта, да даже и собственной машины. Мы ещё пребывали «там», в удивительном мире, созданном на несколько часов гением одного исполнителя.

* * *

Недавно ко мне попала книга бесед Николая Зеньковича с Евгением Светлановым («Россия, избавление от талантов», Москва, Ольма-Пресс 2004 г. стр. 39). Высокоодарённый композитор, пианист и дирижёр, руководивший много десятков лет Государственным Симфоническим Оркестром, жаловался своему собеседнику, что самой главной заботой его работы с оркестром была проблема ансамбля, то есть императивом игровой дисциплины – *играть вместе!* Как он признавал сам, если он уезжал на некоторое время, то ансамбль сразу рассыпался, и ему приходилось начинать всё сначала. Нужно сказать, что то не была вина Евгения Светланова, то была порочная традиция воспитания исполнителей на всех инструментах во всех Консерваториях страны, где почти не уделялось времени для ансамблевого музицирования. Или уделялось очень мало. В итоге в одном из лучших симфонических оркестров страны, как признавал сам Светланов, не было достаточно выработанной игровой ансамблевой дисциплины.

Ещё в 30-е годы приехавший на гастроли в Москву и выступавший с тем же оркестром знаменитый германский дирижёр Фриц Штидри повторял все репетиции одно и тоже: «Nicht zusammen!» – «Не вместе!».

В этой связи снова и снова вспоминаются те два вечера, когда Геннадий Рождественский продирижировал *без репетиции* два спектакля «Пиковой дамы» и почему-то с ним оркестр играл не только вместе – этот вопрос просто не стоял – но на таком художественном уровне, что остается только горько сожалеть, что не была тогда сделана видеозапись того исполнения выдающейся художественной значимости и драматической силы.

К сожалению, больше мне никогда не довелось играть с Рождественским. Мы встретились с ним, как уже говорилось, в Нью-Йорке в 1992-м году во время его гастролей с московским симфоническим оркестром. Только тогда он узнал от меня, что был приглашён открывать сезон 1983-84 года в Метрополитен-опера спектаклем «Евгений Онегин». Впрочем, нечему было и удивляться, когда такими делами заведовал некто Иванько. Любознательный читатель может познакомиться с этим персонажем в книге Владимира Войновича «Иванькиада».

В этих заметках хочется снова выразить Геннадию Рождественскому благодарность за то незабываемое и бесценное музыкальное общение с ним, которое он дарил своим коллегам-оркестрантам.

Александр Николаевич Лазарев

Пожалуй, единственным молодым дирижёром, в каких-то своих качествах казавшийся преемником Геннадия Рождественского, был Александр Лазарев. В чём именно он казался преемником Рождественского в его подходе к искусству оперного дирижирования? На этот вопрос ответить нетрудно. Лазарев был всегда, при любых, даже неблагоприятных обстоятельствах *готов* к замене какого-либо дирижёра в последнюю минуту, к замене любого исполнителя на сцене, также в последний момент. Он всегда был максимально сконцентрирован, и в то же время совершенно свободен и раскован. Он был готов к любым неожиданностям, так как держал «партитуру в голове, а не голову в партитуре». Он также обладал способностью, дирижируя без репетиции, вносить в исполнение что-то своё, новое, прямо на спектакле, что для многих дирижёров казалось рискованным и даже опасным.

Естественно, что, придя в Большой театр, он не имел сразу большого репертуара, но овладевал им с завидной быстротой, так сказать на ходу и в исключительно короткое время. Придя в Большой театр в начале 70-х годов, вскоре после своей победы на Конкурсе дирижёров им. Караяна, Лазарев в своей работе в те годы запомнился как превосходный интерпретатор русской и западной музыки. Его работа над оперой «Дон Карлос» Верди заслуживала тогда самой высокой оценки. Вообще на фоне рутинного исполнения опер Верди в Большом театре, да ещё на русском языке, работа Лазарева своей свежестью, темпераментом и умением вовлечь в эмоциональный «нерв» спектакля огромное количество исполнителей, следует признать, была тогда из ряда вон выходящей. В самом начале своей карьеры в Большом, Лазарев продемонстрировал свой огромный потенциал, который позволил ему в недалёком будущем стать главным дирижёром Большого театра, а потом и ряда симфонических оркестров в Западной Европе. Он и сегодня, по мнению даже молодых критиков, остаётся одним из самых интересных музыкантов, концертные выступления которого эмоционально и духовно обогащают слушателей.

* * *

Марк Фридрихович Эрмлер (1932–2000) был сыном знаменитого кинорежиссёра Фридриха Эрмлера. Фамилия «Эрмлер», можно сказать, почти что не мешала её обладателю – молодому, 23-летнему дирижёру ГАБТа, так как была достаточно известной, привычной и в известном смысле «государственно утверждённой». Здесь уместно вспомнить о необычном, хотя и во многом типичном пути его отца – представителя «детей Революции» в новой, послереволюционной России:

> «…старший сын в бедной еврейской семье, где обувь летом надевали только на большие праздники. В двенадцать лет он начал работать "аптекарским мальчиком" – была такая профессия, в сущности, мальчик на побегушках у хозяев аптеки. На всю оставшуюся жизнь аптечный запах стал ассоциироваться у Эрмлера с побоями и унижениями. Там же в Режице был первый киносеанс – и страстная любовь к кинематографу. На всю жизнь. И мечта стать киноактёром. При этом эталоном являются Мозжухин, Лисенко, Полонский… Ничего революционного.
>
> Затем Первая мировая, гражданская, ВЧК, ОГПУ. Логика молодого Эрмлера проста: власть народа, власть "низов" приближала его к заветной мечте стать актёром. "Даже в страшные дни поволжского голода, – вспоминал Эрмлер, – когда ежедневно гибли от голода тысячи людей, работая в Особом отделе ВЧК, я не оставлял мысли о кинематографе".
>
> В 1923 году на экзамен в Институт экранного искусства приходит "комиссарского вида" молодой человек. Длинная до колен толстовка, шевровые сапоги, сбоку – маузер. Спрашивали мало, и, конечно же, зачислили *(попробовали бы не зачислить! В таком-то одеянии! – А.Ш)*. Так в институте появился один из первых коммунистов – Фридрих Эрмлер. Человек, который ещё недавно плохо знал русский язык, ни разу не ходил в театр, почти ничего не читал, а лучшей музыкой считал звуки духового оркестра пожарной команды родного города. Эрмлер – студент с революционным запалом уверенно и громогласно провозглашает: "Долой Станиславского, да здравствует Мейерхольд!". Однако в то время не был знаком ни с творчеством одного, ни с постановками другого.

> Актёра из бывшего "аптекарского мальчика", а затем разведчика и чекиста не получилось, это доказали первые же опыты. Эрмлер отчётливо понял это сам, но не опустил руки. Умер актёр-Эрмлер, но родился режиссёр». *(Евгений Сулес. Из материалов передачи «Шедевры старого кино».)*

Марк Эрмлер окончил как дирижёр Ленинградскую Консерваторию под руководством проф. Б.Э. Хайкина. Возможно, что Хайкин был инициатором приглашения молодого дирижёра в Большой театр, возможно, что помогла репутация его отца, но как бы то ни было лёгкость пути в Большой театр в то нелёгкое время – в середине 50-х годов, сегодня может вызвать много вопросов. Но не будем искать на них ответы. Важнее ответить на главный вопрос – достоин ли был молодой дирижёр быть приглашённым в таком ещё юном дирижёрском возрасте в прославленный первый театр страны? Судя по его работе, которую *мне* довелось наблюдать за 13 лет – с 1966 по 1979 – ответ может быть только один – да, абсолютно достоин.

Сегодня можно сказать со всей уверенностью – Марк Эрмлер был оперным дирижёром международного класса. Вспоминая его выступления с операми «Тоска» Пуччини, «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Руслан и Людмила» Глинки, «Война и мир» Прокофьева и многими другими спектаклями, совершенно ясно представляется, что Марк Эрмлер был достоин работать в самых прославленных театрах мира. Только в поздние 80-е годы это стало мало помалу осуществляться в реальной жизни – он дирижировал в театре «Ковент Гарден», на сценах концертных залов Европы и Азии. Значит всё же, что, несмотря на всё его везение в молодости, несмотря на долголетнюю работу в Большом театре, только после перестройки он начал занимать позиции, которых был достоин много лет назад. Несколько лет, после ухода Александра Лазарева, он даже был главным дирижёром ГАБТа.

Но вернёмся к 60-70-м. Чем же запомнилась работа Эрмлера те годы с оркестром театра?

Как ни странно, он почти не дирижировал новыми постановками. За мои годы это произошло лишь один раз – ему была предоставлена возможность дирижировать новой постановкой «Тоски» (режиссёр БА. Покровский, художник В. Левенталь). Надо сказать, это была действительно работа мирового класса во всех звеньях спектакля – художественном оформлении декораций и костюмов, изумительной работе Покровского с актёрами-певцами, и превосходной подготовкой предварительной работы с оркестром Марком Эрмлером. Он дирижировал музыкой Пуччини с большим вкусом, острым чувством скрытого драматизма многих эпизодов, гибко и точно реагируя на малейшие авторские ремарки изменения темпов в партитуре, столь важные в этой опере. Словом – Эрмлер был превосходным дирижёром того спектакля, который стал музыкальным событием в культурной жизни Москвы начала 70-х годов.

Ему был свойственен некоторый академизм, и иногда многие музыканты его упрекали даже в холодности. Действительно темперамент Эрмлера никогда не переходил каких-то рамок, им самим установленных, но, нужно сказать ещё раз – его выступления всегда несли печать благородства, хорошего вкуса и точного ощущения стиля композиции, которой он дирижировал.

Очень интересной была встреча с Эрмлером в спектакле «Руслан и Людмила», премьерой которого дирижировал Юрий Симонов. Как-то, во время болезни Симонова Эрмлеру пришлось его заменить без репетиции. Некоторые эпизоды новой постановки оперы, казались технически необыкновенно трудными, так как Симонов очень любил бесконечно дробить ритмическую схему в речитативных местах оперы. И вот, к нашему великому удивлению – с Эрмлером внезапно исчезли все «камни преткновения», доставлявшие много неприятных минут и дирижёру и всему оркестру. Всё стало так просто и ясно, что, казалось,

в этих эпизодах никаких трудностей вообще не существовало! Более того – вдруг оказалось, что все эти эпизоды-речитативы очень интересны просто как музыка в своей изначальной ценности.

Так просто, ненавязчиво Эрмлер продемонстрировал истинный высочайший профессионализм дирижёра и превосходного музыканта. Таким он и остался в моей памяти. В 90-е годы было приятно слышать о его успехах. Но и сегодня кажется, что, несмотря на некоторую послеперестроечную «компенсацию» в виде его свободной и независимой работы на Западе, всё равно думалось, что Марк Эрмлер так и ушёл из жизни недостаточно оценённым – как в России, так и заграницей.

Фуат Шакирович Мансуров (1928–2010)

Фуат Мансуров был, вероятно, одним из самых образованных людей среди музыкантов, так как обладал помимо дипломов об окончании консерваторий – Алма-атинской и Московской, а также дипломом об окончании физико-математического ф-та Казахского университета. В его официальной биографии в Википедии указано, что он владел несколькими языками. Его работа в театре началась в 1970 году с новой постановки «Семёна Котко» Прокофьева. Помнится, что до этого он уже дирижировал рядом спектаклей в Большом театре и в Кремлёвском дворце съездов. Запомнилось его выступление, о котором рассказывалось в разделе «Б.Э. Хайкин».

Действительно, его появление за дирижёрским пультом произвело тогда на всех большое впечатление. В тот вечер он продемонстрировал высокий артистизм, действительно высочайший профессионализм, редкое самообладание и великолепное умение «слушать» солиста-певца – в том самом памятном случае – Ивана Семёновича Козловского.

Работая над достаточно сложной партитурой Прокофьева, Мансуров сделал всё, чтобы музыка Прокофьева была понятной любой категории слушателей. Это, вообще говоря, непростая задача. То есть, ничего не меняя в тексте, он стремился к его самому ясному раскрытию как для музыкантов, так и для публики. Множество удачных находок, прекрасное чувство звукового колорита и формы каждой сцены, точное ощущение драматических вер-

шин больших эпизодов и их гармоничное соотношение между собой – всё это делало Мансурова художником одарённым и тонким.

За мои 9 лет работы с ним, я, кажется, сыграл все его новые постановки: «Семён Котко» – 1970 год, «Трубадур» 1972, «Русалка» Даргомыжского – 1976 и «Испанский час» Равеля 1978.

Все его работы отличались хорошим вкусом и точной стилистикой каждого сочинения, которым он дирижировал. И всё же, для меня самым незабываемым был тот самый концерт, посвящённый семидесятилетию И.С. Козловского.

Фуат Мансуров – человек и дирижёр, о котором я часто вспоминаю и сегодня, остался в памяти, как один из самых интеллектуальных дирижёров Большого театра за мои почти тринадцать лет, проведённых там.

Александр Александрович Копылов

Когда, уже живя в Нью-Йорке и работая в Метрополитен-опера с марта 1980 года, я начал понемногу общаться со своими коллегами – по мере прогресса моего английского очень часто разговор заходил о балетных дирижёрах Большого театра. В 60-е годы с балетом Большого театра во время гастролей в США играл американский оркестр, и многие мои новые коллеги играли с дирижёрами Большого Копыловым и Жюрайтисом. Все их симпатии принадлежали Александру Копылову, и никаких симпатий они не испытывали к Жюрайтису. Ни человеческих, ни профессиональных.

Я детально расспрашивал их, чем они объясняют такую разницу в своём отношении к этим, в те годы частым гостям в Нью-Йорке? Они отвечали просто:

«Копылов – прекрасный, тёплый человек. Он по-настоящему *любит музыку,* и это чувствуют все. Он доброжелателен и потому всегда достигал лучших результатов, чем его коллега. Жюрайтис – любит больше всего самого себя, а музыка для него только средство, чтобы показать именно *себя».* Мне оставалось согласиться с ними в их точной оценке каждого из этих дирижёров – по моим представлениям, естественно. Конечно, это лишь частные мнения работавших с ними обоими, но зерно здравого смысла в таких оценках, вероятно, всё же есть.

Александр Копылов за моё время в Большом театре, действительно всегда ощущал музыку Чайковского, Адана, Прокофьева или современных композиторов – с одной стороны очень лично, с другой стороны всегда любил именно музыку, как таковую. В «Спящей краса-

вице» Чайковского, одной из труднейших партитур, написанных Чайковским для оркестра, Копылов всегда умел создать такое звучание в кульминациях, которое позволяло точно и безошибочно «узнавать» звук лучших оркестров Америки. Разумеется, что он превосходно знал записи музыки этого балета, сделанные такими мастерами, как Стоковский, Митропулос, но само его умение «вдыхать в партитуру» совершенно необычное звучание было в те годы нестандартным и нечастым.

Конечно, человеческие качества далеко не всегда адекватно проявляются в исполнительском искусстве – как часты примеры отталкивающих *человеческих* качеств даже у великих творцов – в литературе, композиции, живописи, театре, кино и т. д. В нашем случае – в исполнительском искусстве – удивительно сочетались индивидуальность артиста с теплотой его души. Копылов оставил в моей памяти самое яркое впечатление среди всех дирижёров балета, которых за мои годы в Большом театре прошло немало.

Встретив Александра Александровича в Америке в 1987 году, я рассказал ему о мнении моих коллег о нём и о Жюрайтисе. Он, казалось, был смущён и старался не углубляться в эту тему, проявив такт и лояльность по отношению к своему коллеге. Хотя думаю, что то, о чём говорили со мной мои коллеги-американцы, всё же доставило ему удовольствие. Он не был избалован такими тёплыми отзывами. Да и в как человек всегда был очень скромен.

В начале 2000-х я слышал и видел спектакли Большого в Вашингтоне. Это были новая постановка «Лебединого озера» Чайковского и «Корсар». Я снова узнал тот самый звук оркестра (на этот раз – сборного, американского!), который был мне так знаком ещё в Москве и снова мысленно перенёсся в те годы, о чём с удовольствием сказал А.А. после спектакля в его артистической комнате. Он остался таким же милым и тёплым человеком, таким же прекрасным музыкантом, каким я его помнил в Москве.

Юрий Иванович Симонов

Очень нелегко писать воспоминания о человеке, который исключительно хорошо относился к автору этих строк, но с которым музыкальные разногласия были и тогда очень значительными, и достаточно глубокими. Читатель вправе усмехнуться: «Подумаешь, большое дело – "несогласия" оркестранта или даже оркестрантов с дирижёром…». Это, конечно, до известной степени так. С другой стороны – дирижёр не может *всё время* наблюдать за каждым участником оркестра, но сами музыканты за своим дирижёром – могут. И потому в сумме мнений о любом руководителе-дирижёре всегда видно нечто общее, объединяющее

мнения большинства в определённом *видении* данного дирижёра – его положительных и отрицательных качеств.

Хорошо помню то время, когда молодой, едва ли 30-летний дирижёр, несомненно, талантливый и яркий, пришёл в театр в качестве нового главного дирижёра. Вполне естественно, что он захотел в самое короткое время ознакомиться с составом оркестра, прослушав всех его участников либо на «внутренних» конкурсах оркестра, либо на каких-либо сольных выступлениях. Это был вполне здравый подход к делу, хотя и достаточно болезненный, как это случилось до него при Евгении Светланове.

Симонов был сам скрипачом и альтистом, так что вопросы игры на струнных инструментах были ему хорошо знакомы.

Говорят, что Юрий Симонов в детстве был дирижёром-вундеркиндом и уже в 11-летнем возрасте продирижировал Симфонией Моцарта соль-минор. В Ленинградской Консерватории он стал учеником Н.С. Рабиновича – одного из самых выдающихся советских музыкантов и дирижёров-педагогов. Всё то, что Рабинович сделал с Симоновым, как в симфоническом, так и в оперном репертуаре, было сделано превосходно с точки зрения стиля, интерпретации, масштаба исполнения и наиболее яркой артистической передачи музыки во время исполнения в театре или на симфонической эстраде.

Свидетелем его дебюта в опере «Аида» Верди в январе 1969 года я не был, т. к. был свободен в тот вечер. Это первое выступление было признано большинством оркестрантов как исключительно успешное, показавшее, несомненно, большой талант, волю и артистизм молодого дирижёра. Ему было тогда всего 28 лет. В конце следующего 1969-го года стало известно, что Симонов станет преемником уходящего Геннадия Рождественского.

Но ещё до своего официального назначения Симонов продирижировал оперой Моцарта «Свадьба Фигаро». Это была постановка Б.А. Покровского 1956 года (совместно с Ансимовым). Мне приходилось впоследствии играть много раз эту оперу во многих постановках различных знаменитых режиссёров в Метрополитен-опера в Нью-Йорке. Но мне и сегодня кажется, что по режиссёрской мысли, по изящности связок сцен (почти кинематографических), по замечательному раскрытию характеров бессмертной комедии Бомарше, по работе с актёрами-певцами – по всем этим компонентам спектакль «Свадьба Фигаро» Покровского видится самой удачной постановкой из всех, в которых мне приходилось принимать участие или просто видеть.

Так что для молодого Юрия Симонова это было исключительно подходящей возможностью «приложить» блестящую работу, выполненную с ним Николаем Семёновичем Рабиновичем к спектаклю, полностью сложившемуся за 15 лет своего существования.

Симонов искренне любил музыку Моцарта, дирижировал спектаклем легко и непринуждённо, умело внося тонкие детали во время исполнения на самом спектакле. Поэтому мы все ожидали его появления в качестве постоянного дирижёра и даже больше – главного дирижёра первой сцены страны – с интересом и некоторым волнением.

Мы тогда ничего не знали о Симонове в качестве стажёра у Евгения Мравинского – многолетнего руководителя Оркестра Ленинградской Филармонии. (Вэбсайт Московской Филармонии сегодня пишет о Юрии Симонове: «Стажировался у Е.А. Мравинского в Заслуженном коллективе России академическом симфоническом оркестре Ленинградской филармонии». Среди стажёров были такие крупные в будущем музыканты, как Игорь Блажков и Марис Янсонс – *А. Ш.)*

Впоследствии оказалось, что все достижения молодого артиста, добытые тяжёлым совместным трудом с его учителем, в известной мере были «нейтрализованы» самым пагубным влиянием на него прославленного ленинградского маэстро. Подобную ситуацию замечательно раскрыл Давид Ойстрах, очень тонко проанализировавший в нескольких фразах суть рассматриваемой проблемы: «Молодой музыкант, – писал Ойстрах, – подвержен влия-

нию извне. Он восприимчив ко всему яркому, индивидуальному, новому. Он склонен подражать игре того или иного крупного артиста, но обычно в первую очередь, внешним приёмам и, конечно, не наиболее ценным его качествам».

Юрий Симонов стал жертвой собственных превратных представлений о работе дирижёра с оркестром, ориентируясь на пример Евгения Мравинского. Дело в том, что Мравинский к тому времени, когда к его «двору» пришёл Симонов, был уже в довольно солидном возрасте. Его оркестр, который в то время с полным правом можно было назвать «его», тем не менее, складывался десятилетиями на основании старых петербургских традиций, впитанных оркестром от совместной работы с такими дирижёрами, как Артур Никиш, Рихард Штраус, Эмиль Купер, Сергей Кусевицкий, Бруно Вальтер, Отто Клемперер, Николай Малько, Фриц Штидри, Александр Гаук. Когда незадолго до войны Мравинский стал главным дирижёром ленинградского оркестра, он был во-первых ещё достаточно молод, во-вторых, весьма разумно использовал выдающееся мастерство оркестрантов, их неповторимый звук, и артистизм. Мравинскому очень повезло, так как он стал практически единоличным хозяином оркестра на долгие десятилетия. Он также стал первым исполнителем большинства новых сочинений Д.Д. Шостаковича, тогда тоже молодого ещё композитора. Это сотрудничество во многом способствовало приумножению всесоюзной славы дирижёра.

Когда мы смотрим *поздние* видеозаписи выступлений Мравинского, то совершенно ясно ощущаем известный разрыв между абсолютной технической свободой исполнения *оркестром* любых симфонических сочинений, и технической несвободой, граничащей со скованностью, самого маэстро Мравинского. В нём было известное благородство, то, что вполне можно назвать «породой», хороший вкус, но, увы, всё нарастающая несвобода рук, их непластичность и негибкость в передаче тонкостей фразировки, тембров и динамики. Голова главного дирижёра была *большую часть времени* «погружена в партитуру», что понятно, увеличивало артистическую несвободу при исполнении на публике.

Интересную деталь мы находим в воспоминаниях одного из ведущих скрипачей Оркестра Ленинградской Филармонии Якова Милкиса:

> «Евгений Александрович иногда говорил: «Мне бы только репетировать, а вечером пусть дирижирует Натан…». Он имел в виду замечательного дирижера Н.Г. Рахлина, которого очень любил, в частности, за его вдохновенные концертные выступления. Недаром он называл путь из «голубой гостиной» филармонии (артистической комнатой дирижёров – *А.Ш.)* к дирижерскому пульту «дорогой на эшафот».

У Юрия Симонова была всё наоборот – его концертные выступления и спектакли, были большей частью неизмеримо интереснее, талантливее, увлекательнее, чем его репетиции – постоянная работа с большим ансамблем музыкантов, которая могла бы быть такой же захватывающей и интересной, как и его выступления, на практике губила его лучшие мысли и идеи.

Записи Мравинского на пластинки и на плёнку всегда были высочайшего качества, но в публичных выступлениях, как это ясно было видно во многих передачах по ТВ в Москве и Ленинграде в 70-х годах – технические «неудобства» самого дирижёра всё более и более нарастали с каждым годом.

Поэтому маэстро требовалось всё большее репетиционное время не только для разучивания новых сочинений, но и для поддержания старого репертуара, чтобы быть полностью уверенным в абсолютном автоматизме исполнения, вне зависимости от состояния его собственных рук.

Здесь уместно привести любопытный пример – историю первого исполнения Концерта для скрипки с оркестром Шостаковича в конце 1955 года. В 1957 году, во время фестиваль-

ного конкурса скрипачей, концертмейстер этого оркестра Виктор Либерман (впоследствии концертмейстер оркестра Ройял-Концертгебау Амстердам) рассказал мне следующее:

– Я должен был исполнять роль «груши» или «тренировочного мешка» для боксёров. Я играл для Евгения Александровича этот концерт с оркестром шесть дней в неделю на каждой репетиции. В общей сложности я сыграл его около тридцати раз! Заодно, конечно, и выучил Концерт. Учить пришлось по фотокопии партитуры. Это было трудно, но возможно.

– Чем объяснить такое огромное количество репетиций только для одного Концерта? – спросил я тогда Либермана.

– Видите ли, наш дирижёр очень медленно усваивает материал, так что к тому времени, когда он чувствует себя в нём достаточно хорошо, оркестр уже играет сочинение почти наизусть. В действительности *мне* выпала роль самого первого исполнителя этого Концерта. Давид Фёдорович, конечно, играл его замечательно, но Евгений Александрович сделал и с ним *ещё* шесть репетиций!

(После состоявшейся в Ленинграде премьеры 29 октября 1955 года, Давид Ойстрах в начале 1956-го исполнил этот Концерт впервые в Америке с Оркестром Нью-Йоркской Филармонии под управлением Дмитрия Митропулоса, который дирижировал аккомпанементом этого Концерта на третьей репетиции наизусть!)

Вот в этой порочной системе и видятся все последующие разочарования в руководстве Симоновым Большим театром, и в какой-то мере его собственной лимитированности, которую он, к большому сожалению, создал для себя сам.

Один из важнейших принципов работы дирижёра с оркестром прекрасно раскрыл со всей ясностью знаменитый Игорь Маркевич – швейцарский дирижёр русского происхождения. Когда-то, в начале 60-х, Игорь Маркевич вёл в Московской Консерватории семинар молодых дирижёров. Помнится он частенько говорил: «Если вы чувствуете, что оркестр находится на волне вдохновения, как один коллективный исполнитель, *не мешайте ему! Не старайтесь в такие моменты его "возглавить"! Дайте ему свободу получить удовольствие от коллективного творчества».*

Многим дирижёрам, не знакомым с ценнейшим пожеланием Маркевича, всегда кажется, что оркестр, *сам по себе* не способен и не имеет никаких прав делать что-то по собственному желанию или собственному ощущению. Всё, абсолютно всё, должно и может исходить только от самого дирижёра – каждый нюанс, каждый такт, каждая нота музыки имеет *право звучать* только так, и никак иначе, чем этого требует *и представляет себе дирижёр-руководитель.* То есть, по большому счёту этот подход, возможно и плодотворный для ученических оркестров Консерваторий; в соприкосновении же с выдающимся оркестром, имеющим большие старые традиции, объективно говоря, делает такого дирижёра руководителем оркестра юных, неопытных музыкантов, а сам оркестр – раздражённым собранием профессионалов, никак не желающих снова садиться на студенческую скамью.

Примерно в такой атмосфере и проходила в основном дальнейшая работа Симонова с оркестром Большого театра. Мне довелось пребывать в этой атмосфере первые девять лет, последующие шесть лет прошли уже без меня. Но можно вполне отчётливо себе представить столь затянувшийся кризис в работе руководителя оркестра в последние годы.

*** * ***

В случае оркестра Мравинского надо заметить, что сам маэстро всё же доверял оркестру гораздо больше, чем стремившийся на него походить молодой Юрий Симонов. Мравинский был превосходным музыкантом, знавшим природу звука и тонкости игры на инструментах всех видов большого симфонического оркестра. У него не было только одного

в последние годы, как уже говорилось – той волны вдохновения и яркого артистизма *именно во время публичных выступлений,* которые и создают музыкальное чудо и незабываемые концерты. Он был достаточно стар, академичен, и можно даже употребить медицинский термин – *анемичен* — в своих выступлениях на эстраде. В конечном счете, *его* собственный академизм постепенно наложил отпечаток и на сам оркестр.

Со сменой поколений оркестр мало-помалу стал терять свой блестящий тон и индивидуальность как коллектив, к тому же потерявший в начале 70-х годов большое количество выдающихся скрипачей и других струнников из-за начавшейся эмиграции из СССР. Нужна была свежая мысль, свежий приток идей и физических сил.

* * *

Продирижировав несколько раз, по-прежнему без репетиций, свою коронную оперу «Свадьба Фигаро», Симонов решил теперь начать работать с оркестром по-своему. Он начал репетировать оперу… «Свадьба Фигаро»! Причём делал это так, как будто перед ним был не оперный оркестр, а Камерный оркестр Филармонии. Принесло ли это какие-нибудь положительные плоды?

В данной ситуации, так как работа происходила над партитурой Моцарта, можно ответить положительно. Да, эта работа принесла плоды от *совместной работы* данного *состава, только данного ансамбля, что создавало почву для будущих недоразумений, так как другие музыканты, не привлечённые к этим репетициям, были не в курсе дел, что давало главному дирижёру, по мере их появления на его спектаклях без репетиции, выражать своё неудовольствие их «незнанием» требований дирижёра.*

Было ли это запланировано, или получилось само собой – неизвестно, но Симонов, как и большинство новых музыкальных руководителей во всём мире, сразу же начал нащупывать «свой» оркестр (как это делал за восемь лет до него Евгений Светланов). То есть преданных ему лично музыкантов, безоговорочно готовых делить с ним все тяготы рутинной работы, которую он делал всегда с новыми для себя постановками достаточно долгое время.

Разумеется, что молодой дирижёр, уверенный в себе, совсем не хочет никаких сравнений со своими предшественниками, и поэтому лучший для него путь – окружить себя вновь принятыми *им лично* молодыми музыкантами, естественно более лояльными к нему, чем музыканты уже игравшие в данном оркестре не один десяток лет. Речь идёт даже не о Симонове, а вообще о такой вполне понятной традиции в мире симфонических и оперных оркестров. (Мои старые коллеги по Большому театру рассказали мне несколько лет назад, что последний музыкальный руководитель Большого театра, ещё совсем тогда молодой человек, придя в театр, сказал без всяких обиняков: «Вы должны *забыть всё, что делалось до меня!»* Юрий Симонов так, конечно, не говорил, но трудно поверить, чтобы ему этого не хотелось! Попробуйте-ка «забыть» Геннадия Рождественского!)

В 1972 году началась работа Симонова над новой постановкой оперы Глинки «Руслан и Людмила». Ставил оперу Б.А. Покровский. В роли Людмилы должна была выступить переехавшая из Киева звезда тамошней оперы Белла Руденко. Она была зачислена в труппу Большого театра.

Симонов даже во время *сценических* репетиций занимался с оркестром изучением партитуры Глинки буквально по одной строчке. То есть проигрывались все голоса, все инструменты играли свои партии отдельно – соло. В этом не было никакой видимой необходимости, и в конце концов многие участники стали выражать довольно безбоязненно мнение о том, что *«новый главный изучает партитуру по одной строчке с целью её лучшего усвоения».*

Действительно трудно было понять, почему молодой и талантливый человек прибегает к такому примитивному методу работы над партитурой? Проходили бесконечные часы

объяснений на словах, что и как нужно делать. В результате, когда всё же начиналась музыка и игралась целая сцена, то от всех этих ненужных разговоров не оставалось и следа! Всё приходило в нормальное соотношение темпов, баланса голосов оркестра и солистов, как бы само собой. Даже и сегодня осталось непонятным, почему Симонов избрал столь пагубный и бесплодный путь работы над гениальной партитурой Глинки.

Правда, старые музыканты рассказывали легенды о дирижёре А.М. Лазовском, сделавшим для довоенной постановки «Ивана Сусанина»… 103 репетиции. (Эти же ветераны говорили, что Лазовский был вхож к Ворошилову, считавшемуся неофициальным «покровителем искусств». Лазовский, по их словам, испросил разрешения у Ворошилова на огромное количество репетиций, дабы обеспечить «лучшее в мире качество спектакля». На что Ворошилов дал согласие, хотя Большой театр, безусловно, в его ведомство не входил. Ворошилов действительно очень тянулся к людям искусства – его связывали личные отношения с художником И. Бродским, а у А.В. Неждановой и Н.С. Голованова он брал уроки пения – у него, как говорили, был приятный тенор.)

Можно только удивляться психическому здоровью и физической выносливости участников оркестра тех лет! То есть такой подход к делу не был новым для Большого театра. Но ведь прошло с той довоенной поры много лет, и возвращение к столь старым методам было всё же очень странным.

На этот раз можно было с полной уверенностью сказать: «Это сочинение Юрий Иванович Симонов с Рабиновичем не *«проходил»!* (Действительно, Н.С. Рабинович скончался в 1972 году.) Это было также ясно и потому, что дирижёр испытывал огромные трудности в речитативах, где опять же он сам не *желал идти за певцами, но требовал, чтобы всё шло только с ним и «за ним»,* ибо только по мановению его дирижёрской палочки могло вообще что-то происходить!

Не знаю, понятно ли такое объяснение. Естественно, что и певцы и оркестр соблюдают ритмическую дисциплину и всегда слушают друг друга. Естественно, что певцы всегда ждут знака дирижёра для вступления, но в речитативах иная ситуация. Там дирижёр должен быть постоянно начеку и *часто ему самому приходится следовать за певцом, причём мгновенно реагируя на возникающую ситуацию.* Этого Симонов делать ни за что не хотел. Не *не умел,* а именно *не хотел!* Ведь на спектаклях часто происходят некоторые заминки и сбои, и тогда, мгновенная корректировка иногда зависит от дирижёра, а порой уже только от оркестра. (Вспоминаю эпизод, происшедший в Метрополитен-опера в начале 90-х годов. В «Силе судьбы» Верди знаменитый итальянский певец Лео Нуччи «съел» два такта своей паузы и вступил раньше. Оркестр немедленно его подхватил, и я помню до сих пор благодарный взгляд на всех нас Джеймса Левайна.)

Во время репетиций «Руслана и Людмилы» оркестру приходилось записывать под диктовку Симонова целые математические таблицы в речитативных местах оперы: иногда Симонов дробил сетку дирижирования на 8, иногда на 4, и т. д. На спектакле он сам начинал путаться в собственных расчётах и тогда оркестр, не обращая внимания на дирижёра, следовал за певцом. Как-то, во время болезни Симонова, как уже говорилось, спектаклем дирижировал Марк Эрмлер. Он ничего вообще не дробил, а дирижировал так, как это было написано у Глинки. Всё стало сразу простым, легким и понятным! Оказалось, что дирижёру вообще не следует в этих речитативах ломать себе голову. В партитуре всё было изложено с предельной ясностью!

Всё в конце концов кончается. Кончилась и подготовка к премьере «Руслана». Спектакль этот всегда имел успех, хотя бы из-за простого сочетания Пушкин – Глинка. Сравнительно свежие голоса певцов, новые декорации, балетные сцены – всё это способствовало успеху новой постановки. Быть может, эта версия и уступала старой, шедшей ещё с довоенных времён, но и она была не лишена какой-то своей прелести.

Бессчётное репетиционное время, потраченное Симоновым на длинные разговоры и объяснения, не принесло ничего существенного. Всё само собой становилось на своё место, и спектакль звучал так, как он мог звучать в те годы в стенах Большого театра. Во всяком случае, упрекнуть Симонова в недостатке работы над партитурой было никак нельзя, всё то, что он хотел сделать, было выполнено и выполнялось на каждом спектакле. Единственно от чего не осталось следа – от многодневной и ненужной «шлифовки» некоторых пассажей и нескончаемых разговоров на эту тему.

Интересно, что дирижёры, нередко попадающие в ловушку собственной «тщательности» работы над партитурой, как правило, забывают простую истину: в *работе с оркестром всегда есть предел внимания музыкантов к «разговорному жанру»* — после определённого времени его просто перестают слушать. Так было и во время работы над партитурой «Руслана и Людмилы».

Публике всё это было неизвестно, и успех новой постановки был, несомненно, значительным, тем более, при практическом отсутствии настоящей критики в московских газетах. Театру, по своему рангу, негоже было подвергаться какой-то действительно «критической» критике.

Интересно, что со времени своего дебюта Симонов никогда больше не возвращался к «Аиде» (здесь говорится лишь о времени моего пребывания в театре – с 1966 по 1979-й). И кажется, вообще не дирижировал западными операми за исключением двух опер Моцарта – второй была «Cosi fan tutte». Эта опера была новой постановкой Большого театра. Я не припомню ни разу, чтобы Симонов дирижировал «Травиату» или другие популярные итальянские оперы. Правда, незадолго до моего отъезда в 1979 году, он поставил «Золото Рейна» Вагнера. Но операми Верди, насколько помню, он в моё время не дирижировал.

* * *

Почти с самого начала своей работы в Большом театре, Юрий Симонов начал довольно регулярно выступать с оркестром в симфонических концертах, что для оперного оркестра всегда имеет особое значение. Оказываясь на эстраде, оперный оркестр начинает чувствовать себя коллективным солистом и это приносит огромную пользу всем его участникам. Концентрация оркестрантов на эстраде намного выше, чем в привычной атмосфере театра. *В роли симфонического дирижёра Юрий Симонов выглядел настоящим артистом, отлично владея всем необходимым арсеналом дирижёрских выразительных средств.*

Помнится, что первым выступлением оркестра ГАБТа на концертной эстраде было участие оркестра в юбилейном вечере, посвящённом памяти А.Ш. Мелик-Пашаева. Симонов принял, к его чести, самое большое участие как в организации памятного концерта в Большом зале Консерватории, так и в исключительно быстрой и оперативной подготовке Симфонии самого Мелик-Пашаева, которой он продирижировал на концерте с большой свободой, артистизмом и вдохновением. Тот концерт показал со всей очевидностью, что *при желании* Юрий Симонов мог работать и быстро, и эффективно. Конечно, это был симфонический репертуар, хотя и новый для всех, но в этом случае, как и в других при подготовке *симфонических* программ, Симонов работал быстро, с большей концентрацией на главном и в результате такая работа приносила лучшие плоды.

Все те симфонические концерты, особенно заграницей, запомнились как вполне соответствовавшие самым высоким международным стандартам.

Насколько было известно, пресса во время гастролей балета и оркестра в Японии в 1973 году, достаточно высоко оценила симфонические концерты оркестра Большого театра, особенно выступления с Симоновым в 5-й Симфонии Шостаковича и 5-й Симфонии Чайковского.

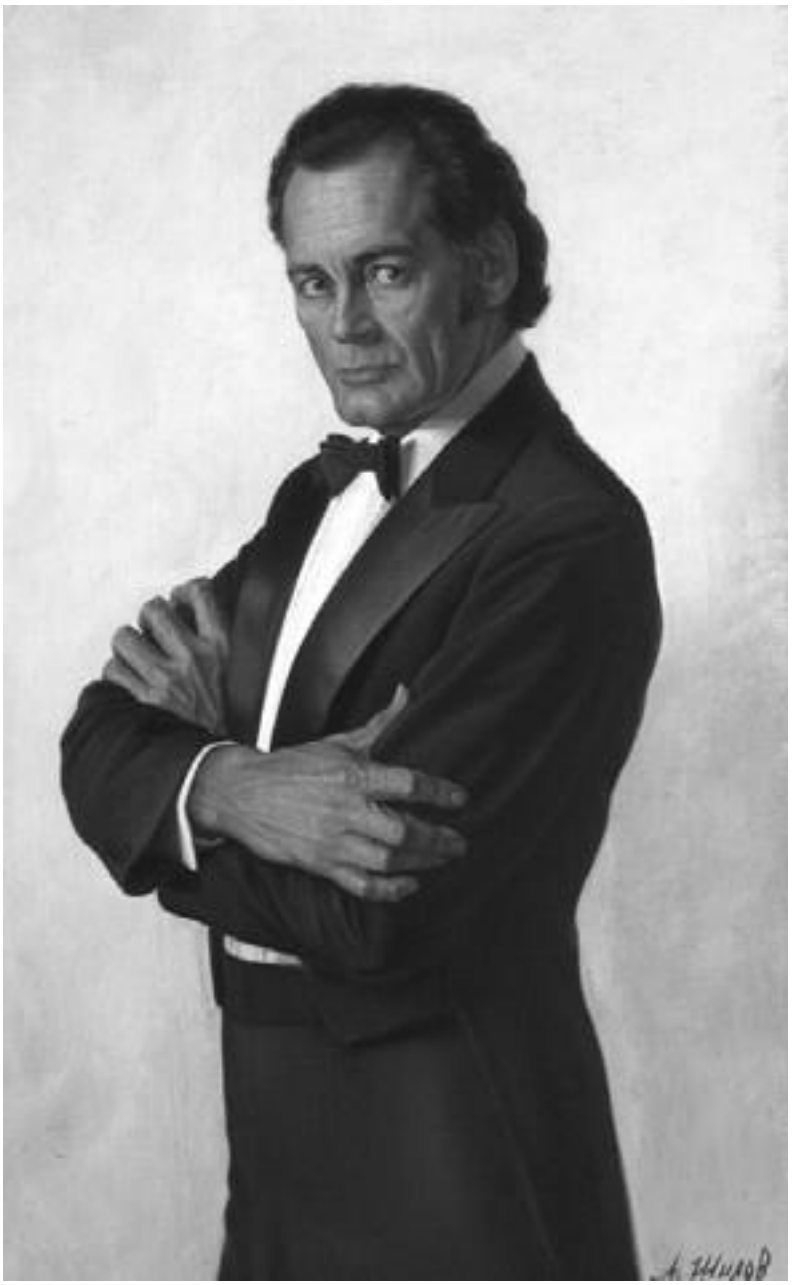
Эти выступления оркестра театра с Симоновым ярко контрастировали с выступлениями в других симфонических программах с дирижёром Альгисом Жюрайтисом.

Его нарциссизм, глубокое самолюбование, давали *ему* уверенность в его абсолютном праве *переделывать* текст партитур, исполняемых им сочинений. Самый забавный случай произошёл во время тех же гастролей в Японии в 1973 году.

В самом начале тура, пока шли приготовления к первому спектаклю в Токио, мы выехали на север страны для первого концерта в городок Сэндай. Приехав в город под вечер, мы услышали по телевидению выступление местного любительского хора. Бог мой! Каким потрясающим было это выступление! Высочайшая культура хорового музицирования, тонкие тембральные эффекты, восхитительная фразировка, делали это выступление образцом исполнения мирового класса. Мой приятель и сосед по комнате Э.Тихончук в растерянности сказал: «А что мы, собственно, тут будем делать?» Он был прав, имея в виду предстоящий концерт с Жюрайтисом.

Наутро, отрепетировав, мы сыграли концерт в 4 часа дня, и к вечеру уже приехали в наших автобусах «домой» – в Токио.

Концерт тот запомнился по одной причине. Жюрайтис *переделал* начало последней части 6-й Симфонии Чайковского на свой вкус. Как известно, мелодическая линия обеих скрипичных групп в начале этой части изломана, но при исполнении всё сливается воедино в знакомую всем любителям музыки потрясающую, хватающую за душу трагическую мелодию.



Жюрайтис сделал *вписки в ноты – первые и вторые скрипки должны были играть согласно его «творческой мысли»* — в унисон! Вероятно, ему казалось, что это значительно «улучшит» партитуру Чайковского.

Нас поразило, что симфонический концерт в этом маленьком, рыбацком городке, был для местных жителей таким же простым и доступным, как поход в кино. В зале было много женщин с грудными детьми, много мальчиков возраста 5–7 лет, вообще публика была самая, что ни на есть демократическая. И поразительно дисциплинированная! Это было для нас большим открытием – симфонический концерт здесь был явлением обыденным и доступным пониманию слушателей отнюдь не изысканных, а простой местной публики.

Первое отделение было ничем не примечательным – «Вальс» Глазунова, «Ноктюрн» Бородина из квартета в переложении для оркестра, «Классическая Симфония» Прокофьева.

Самое интересное произошло в финале 6-й Симфонии Чайковского. Когда мы начали играть финал в «концертной обработке» Жюрайтиса, во втором ряду поднялся во весь рост какой-то мужчина средних лет, и застыл в такой позиции, как-то двусмысленно улыбаясь,

как умеют только японцы, как бы не веря своим *глазам и ушам!* Он явно знал партитуру! Он не мог себе представить, что оркестр такого знаменитого театра мог играть не то, что написано в нотах! Вскоре он сел, но теперь уже совершенно ясная саркастическая улыбка не сходила с его лица весь финал. Он сидел близко, и его было хорошо видно. Он всё понял… отдав, так сказать должное, «аранжировщику» Чайковского.

Жюрайтис, упоённый собой, закрыв глаза – «а ля Караян» – самозабвенно размахивал своей длинной дирижёрской палкой, наподобие небольшого бильярдного кия, ничего не заметив, и никогда не узнав, что его слушатель в зрительном зале *всё понял и всё услышал.* Впрочем, Жюрайтису это было бы безразлично. Его любовь к самому себе и непоколебимая вера в свой необыкновенный дирижёрский талант от такого эпизода всё равно нисколько бы не поколебалась!

Справедливости ради нужно сказать, что конечно, Жюрайтис был вполне на своём месте, как дирижёр балетных спектаклей. Он обладал отличной памятью, был мало зависим от партитуры, то есть большую часть времени «держал её в голове», а не наоборот и, безусловно, хорошо знал специфику балета. Но, когда дело касалось больших тонкостей музыки как таковой, то, на мой взгляд, тут он уступал Копылову именно в гибкости, вкусе, теплоте. Он оставался всегда холодным и очень дистанцированным, несмотря на близкое расстояние, от оркестра и его солистов. Он ясно ощущал себя на огромной высоте над всеми как в жизни, так и в своей работе, и на такой высоте он и оставался – в полном одиночестве – в ощущении своей необыкновенной значимости.

То есть, технически он делал всё правильно и достаточно точно, но его дирижирование несло *чувство холода* и отторженности как от окружающих его людей, так и от глубинной сущности – души самой музыки. Главной целью его выступлений, повторим это ещё раз – всегда казалась не музыка композитора, а он сам. Таким он и остался в моей памяти. Таким он остался и в памяти моих коллег-американцев.

Но вот что интересно: Жюрайтис, нисколько не смущаясь, переделывал тексты партитур композиторов – и не только Чайковского – но публично, в печати отказывал в праве на собственную композиторскую *версию* «Пиковой дамы» одному из самых прославленных композиторов мира – Альфреду Шнитке.

11 марта 1978 года Жюрайтис, разумеется, с благословления властей, выступил со статьёй в газете «Правда» по поводу заказанной режиссёру Юрию Любимову и композитору Альфреду Шнитке версии «Пиковой дамы» для Парижской оперы в 1977 году. Дирижировать был приглашён Геннадий Рождественский.

«Инквизиторская статья в "Правде" Альгиса Жюрайтиса заняла почетное (по силе общественного резонанса) второе место после "Сумбура вместо музыки" в отечественной оперной критике», – писала газета «Коммерсантъ» («Коммерсантъ» № 89 (1271) от 14.06.1997).

Жюрайтис в этой статье рассуждает о *«композиторишке-авангардисте»,* не называя Альфреда Шнитке по имени. Сегодня уже нет на свете ни Шнитке, ни Жюрайтиса, но есть история музыки и история дирижёрского искусства. Так вот, думается, что сегодня можно с уверенностью говорить о том, что Альфред Шнитке навсегда вошёл в историю мирового музыкального искусства. Войдёт ли Жюрайтис в историю мирового дирижёрского искусства представляется сомнительным.

(Желающие подробнее узнать о баталиях тех лет относительно версии «Пиковой дамы» для Парижской Оперы, могут найти это на интернете:http://taganka.thearre.ru/history/performance/revizskaja_ skazka/8687/), а также из интервью Альфреда Шнитке с российско-английским виолончелистом и музыковедом Александром Ивашкиным. Интервью приведено в *Буклете постановки Пиковой дамы в Карлсруэ, ноябрь, 1990 г.)*

* * *

Мстислав Ростропович работал в театре как дирижёр в мои годы совсем недолго – с 1968 по 1971. Очерк мой об этой странице истории оркестра Большого театра был издан в журнале «Музыкальная академия» в Москве в 2009 году. Те памятные события волнуют и сегодня его участников, увы, с каждым годом всё уменьшающихся в числе. И всё же вклад Ростроповича в великолепное звучание оркестра Большого театра тех лет был исключительным. Сегодня я бы провёл, быть может, и не совсем точную историческую параллель, с работой Карлоса Кляйбера в Метрополитен-опера. В разное время, в разных театрах оба великих музыканта создали в звуке обоих оркестров нечто уникальное, оставшееся *после них на долгие годы.*

9. Второй сезон. Ростропович в Большом театре

В то жаркое, и столь необыкновенно для меня начавшееся лето 1967 года, было жарким в прямом и переносном смысле этого слова. Началось оно с рождения сына и «Шестидневной войны», а закончилось поездкой в Германию. Времени для отдыха осталось дней десять. Кроме того, я ещё не начинал свои родительские обязанности, уехав в ГДР, когда сыну едва исполнилось две недели. Эти мои новые обязанности, как и всякого молодого родителя, также требовали известных усилий хотя бы для элементарной помощи жене. Так почти без перерыва я начинал свой второй сезон в Большом театре. Это вскоре дало себя знать. Где-то в начале ноября я стал чувствовать боль в суставе правого плеча. На медицинском языке это называлось бурсит. Оказалось, что часы, проведённые в ежедневных многочасовых индивидуальных занятиях существенно отличаются от часов, проведённых на оркестровых репетициях. Не то, чтобы нагрузка на руки была большей, но по-видимому игра *сидя* как-то по-другому воздействовала на суставы рук. Боль всё возрастала, и я вынужден был уйти на первый бюллетень.

Мне прописали массаж и физиотерапию, но существенных сдвигов к улучшению я не ощущал. Тогда едва только начинали лечение гидрокортизоном, вводимым уколом в болевое место сумки сустава. Но я отказался от этого вида лечения, боясь ухудшить ситуацию.

Я ещё застал начало работы Мстислава Ростроповича над новой постановкой оперы «Евгений Онегин», но скоро «сошёл с дистанции».

Здесь следует вернуться немного назад.

* * *

Ещё в начале сезона 1967–1968 года было объявлено, что Ростропович назначен музыкальным руководителем и дирижёром новой постановки оперы Чайковского «Евгений Онегин», которую должен был заново поставить замечательный театральный режиссёр Б.А. Покровский. Факт этот взволновал всех, но, прежде всего, музыкантов. Все понимали, что назначение Ростроповича музыкальным руководителем говорило о многом и прежде всего о принципиально новой работе над партитурой Чайковского.

Задача, стоявшая теперь перед Ростроповичем была огромной и необъятной даже для дирижёра с большим оперным стажем: репетиции с певцами-солистами, отдельно с хором и, наконец, с оркестром, после чего только начиналось главное – собрать всё воедино уже в реальных сценических условиях. Таков путь рождения новых постановок. Ростроповичу предстояло провести много дней в театре, иногда с утра и до вечера. Трудно представить себе, каким образом он находил ещё время для своей сольной работы и для преподавания в Консерватории.

Большой театр всегда был учреждением, где всё, что происходило, сразу становилось широко известным всем – от вахтёров и билетеров, до солистов оперы и балета и вообще всех членов театра.

Вскоре после начала репетиций по театру разнеслась новость: «На репетициях Ростроповича очень весело!» Весело? В Большом Театре? В это невозможно было поверить! В реальной работе Ростропович действительно проявлял своё необыкновенное чувство юмора, когда необходимо было снять усталость, напряжение, скованность. Тяжёлая, интенсивная работа была, прежде всего, но такие «разрядки» он умел действительно делать превосходно.

Ростропович никогда специально не учился дирижированию. Но когда подошло время оркестровых корректур, стало ясно, что никаких специфических дирижёрских трудностей

для воплощения своих идей у Ростроповича не было (правда, пока работа шла только с оркестром) потому что в отличие от многих, даже маститых советских дирижёров он, по крылатому выражению Ганса фон Бюлова, как уже говорилось, не «держал голову в партитуре, а держал партитуру в голове».

Более того – партитура не только *была* в голове Ростроповича, она там *жила,* поскольку идеал исполнения гениальной музыки Чайковского у него выкристаллизовался задолго до начала репетиционной работы. Поэтому работа Ростроповича с оркестром была волнующей, захватывающей и… легкой! Несмотря на исключительную тщательность отделки каждой музыкальной фразы, мы работали, не замечая времени, которое обычно тянулось нестерпимо медленно. Разумеется за исключением работы с Геннадием Рождественским. Но об этом немного позже.

Надо заметить, что в лице музыкантов Большого Театра тех лет, Ростропович нашёл и благодарную аудиторию, понимавших его с полуслова, и чутких, гибких партнёров, умевших реализовать его замыслы со всей возможной отдачей и любовью в музыке. Общей нашей наградой было взаимное удовлетворение результатами совместной работы.

Так что, несмотря на неприятное для меня вынужденное время «прогула» репетиций в театре, я никак не мог винить в этом работу в оркестре, как таковую. Ведь я ещё достаточно много выступал в концертах Московской филармонии. Эту свою работу в Концертном бюро Филармонии я начал в 1962-м году и не собирался её прекращать. Скорее всего эта двойная нагрузка и начала сказываться после первого сезона и летней работы во время поездки в ГДР. Прошло недели три, и как-то наш тогдашний инспектор оркестра Иосиф Берман, встретив меня в поликлинике театра посоветовал выйти на работу. «Понемногу надо начинать. Ну, заболит рука, брось играть, остановись, оркестр из-за тебя не остановится, но ты постепенно снова войдёшь в форму, а так это может затянуться на месяцы». Я последовал его мудрому совету и, действительно, улучшение наступило скорее, чем я ожидал, тем более, что я не прекращал лечебных процедур.

* * *

Пока Ростропович работал над отдельными сценами, всё шло великолепно. Дирижёрские трудности он стал испытывать, когда пришло время собрать всё воедино. Он старался во время исполнения со сценой больших кусков или целого акта, а также и на репетициях, *вникать* во все малейшие детали, чего делать, конечно, не следовало. Его музыкальный советник Борис Эммануилович Хайкин сидел в директорской ложе с мефистофельской улыбкой. Он наблюдал, как его «ученик» начинает тонуть в море деталей, которые он с таким трудом шлифовал на репетициях. Внезапно Ростропович мгновенно всё понял. Он сам ясно осознал без всяких «советников», что теперь, со сценой ему следует просто вести спектакль и быть во главе всего, но совершенно нет больше необходимости напоминать всё время о тонкостях проделанной работы. И всё сразу стало для него легким и простым! Он стал дирижировать музыкой, той самой, которой он посвятил до этого момента как минимум два месяца напряжённой работы. Естественно, что тут сыграл роль его громадный концертно-исполнительский опыт. В этом смысле любой исполнительский процесс – дирижёрский или иной – на предпоследнем, предпремьерном этапе должен быть нацелен на главное – общий генеральный замысел, генеральный темп, настроение каждой сцены и наконец – вершинные точки исполняемого сочинения. И дирижёр, и оркестр, и певцы, что называется, выкладывались полностью.

В этом ансамбле не было равнодушных. Впоследствии, на протяжении почти трёх сезонов, Ростроповичу удавалось сохранить спектакль свежим, как в день премьеры, умудря-

ясь уже во время исполнения оперы вносить новые, тончайшие детали. Такие дирижёрские качества свойственны очень немногим, даже самым прославленным дирижёрам мира.

Премьера новой постановки Покровского и Ростроповича оперы «Евгений Онегин» имела триумфальный успех. Все, кто жил в Москве и любил музыку, театр и исполнительское искусство считали своим долгом посетить этот спектакль.

* * *

Как уже говорилось, в Большом театре часто последние международные новости становились известны почти сразу с телетайпа. Внутренние новости страны также становились известны раньше, чем о них сообщали радио или газеты. О делах же в самом театре нечего было и говорить – содержание самых тайных совещаний в дирекции, едва закончившись, становилось известно всем, включая вахтёров. (Не могу не вспомнить забавный случай, ярко иллюстрирующий эту специфику театра. Как-то я ждал администратора, чтобы получить у него пропуск на вечерний спектакль «Борис Годунов» с всемирно известным басом Борисом Христовым в главной роли. Случайно я встретил знакомого вахтёра, который спросил меня, чего я жду. Я ответил, что жду пропуска на вечер. «Не жди, – сказал он. – Христов петь не будет. Уже улетел домой».)

Так и всё, связанное с делами Ростроповича в Большом Театре и реакцией в «верхах» на знаменитое письмо в защиту Солженицына и других деятелей советской культуры, также не составляло исключения и становилось известным всем, работавшим в театре. Настроение некоторых дирижёров заметно улучшилось, такого «подарка» они не ожидали, прекрасно понимая, что последствия этого мужественного шага проявятся, прежде всего, в Большом.

Однако ещё при старом руководстве было запланировано, что Ростропович приступит к возобновлению оперы Прокофьева «Война и мир» для гастролей театра в Вене осенью 1971 года. Партитура этой оперы неимоверно трудна для всех исполнителей, но прежде всего для дирижёра, и перед началом репетиций даже самые искренние болельщики Ростроповича подрастеряли свой оптимизм. Но и на этот раз развеял в прах все сомнения. На первой же репетиции он «расправлялся» с самыми большими техническими трудностями с необыкновенной лёгкостью и непринуждённостью, найдя новые краски, новые кульминации и в считанные репетиции создав по существу новый спектакль! А ведь это было возобновление! Спектакль шёл долгие годы до него, шёл и после. Но то время, когда мы играли с ним эту музыкальную эпопею, было таким же незабываемым, как и работа над «Онегиным».

Как известно, Ростроповича с Прокофьевым связывали годы творческой дружбы. И теперь, когда Прокофьева уже не было, у Ростроповича возникла идея (а может быть, он знал об этом от самого автора?) дополнить последнюю картину – встречи Кутузова – хором без сопровождения – à capella. Это было очень впечатляюще – хор москвичей на коленях встречает своего освободителя. А музыку этого хора, по просьбе Ростроповича, написал Д.Д. Шостакович, и она стала совершенно естественной и волнующей частью сценического повествования.

* * *

События, последовавшие за «Письмом», хорошо известны. На некоторое время Ростропович был лишён практически всякой исполнительской работы (исключением был, пожалуй, «сибирский тур» в качестве виолончелиста). Но наступил щекотливый для властей момент – гастроли ГАБТа в сентябре-октябре 1971 года в Венгрии и Австрии. В Венской опере, как уже говорилось, должна была исполняться опера «Война и мир», о чём в Австрии было широко оповещено задолго до начала гастролей. Хотя репетиции в Москве были про-

ведены, но до последней минуты не было известно, выпустят ли Ростроповича после более чем годового запрета на его выступления заграницей. Лишь в последний момент власти решили выпустить Ростроповича в Вену, во избежание международного скандала.

Это были последние публичные выступления Ростроповича с Большим театром. Вскоре «Евгений Онегин» был передан другому дирижёру – Фуату Мансурову, к чести которого следует сказать, что он не только с уважением отнёсся к работе Ростроповича, но и скрупулёзно старался сохранить всё сделанное им.

Весной 1972 года по театру шла молва о визите Ростроповича к «полковнику» Муромцеву, во время которого маэстро выразил пожелание продирижировать в будущем спектаклями «Борис Годунов» и «Пиковая дама», заверив его, что как видно из предыдущего опыта, он эти оперы не испортит. На что, как говорили, Муромцев ответил, что это невозможно, стараясь не мотивировать отказ. Ясно, что таким было решение «наверху», и Муромцев лишь передал его. Вскоре пришёл новый директор – композитор К.В. Молчанов, но ситуация нисколько не изменилась.

Где бы ни начинал работать Ростропович – в провинции или в Театре оперетты в Москве – закончить работу ему не давали. Стало ясно, что за всем этим стоит государство, и Ростроповича будут продолжать «выжимать» из всех сфер исполнительской деятельности. Всё дальнейшее замечательно описано в мемуарах Г.П. Вишневской «Галина».

Читая их сегодня и мысленно обращаясь к событиям тех лет, видишь, как медленно и неуклонно сжималось кольцо вокруг этой семьи и как усилия властей были направлены к главной цели – избавиться от неугодных, мужественных, и талантливых и заставить их уехать. В Большом Театре эта цель была ясна ещё в весной 1972 года. Развязка наступила лишь весной 1974 года.

И всё же до отъезда произошла ещё одна, последняя в советское время встреча Ростроповича с оркестром Большого театра. Это была запись оперы «Тоска» на итальянском с Вишневской и Соткилавой в главных ролях. У музыкантов на глазах были слёзы – так глубоко доходило до сердец пение двух изумительных певцов. Ростропович снова поразил оркестр своим вдохновением и мастерством – на одном дыхании был записан весь 1-й акт «Тоски» (параллельно шла запись «Тоски» на русском языке с участием Милашкиной и Атлантова. Их партийные покровители сделали всё, чтобы остановить запись Ростроповича и Вишневской).

А дальше было то, что с такой болью описала в своих мемуарах Вишневская. Казалось, что Ростропович никогда больше не встанет за дирижёрский пульт Большого театра. Однако он вернулся! Теперь уже в новую Россию для новой постановки оперы «Хованщина» с тем же неувядаемым Б.А. Покровским, своим первым режиссёром, с которым он работал над «Онегиным» почти тридцать лет назад. Мои коллеги впоследствии рассказывали, что как и раньше Ростропович поражал свежестью своих идей и мастерством из воплощения, но какой-то незримый барьер между ним и окружающим всё же чувствовался. Было ли это результатом долгих лет отсутствия маэстро в Москве, или привычка почти за два десятилетия делать свою работу в кратчайшие сроки, к чему в Большом в начале 90-х ещё не привыкли, но так или иначе определённая отчуждённость вокруг него ощущалась всеми, кто работал с ним в мои годы в театре.

Последняя встреча Ростроповича с Большим театром произошла в начале сентября 2005 года, когда он должен был дирижировать новой постановкой «Войны и мира». Поразительно, как иногда судьба фокусирует в каком-то одном месте, времени, или в нашем случае – в работе над тем же произведением – прошлое и настоящее! Ростропович в процессе репетиций не получил должного уважения со стороны дирекции театра ни к основным и элементарным требованиям обеспечения нормального исполнительского состава оркестра и солистов, ни просто нормальных условий для работы над таким гигантским полотном. Казалось,

что никто, кроме оркестрантов и не понимал того, с каким гениальным музыкантом Большой театр расставался навсегда… Ростропович отказался от работы над новой постановкой. Грустная и старая истина – нет пророка в своём отечестве.

10. Новые люди в оркестре – молодое поколение Центральной музыкальной школы 1968-1969

Зайдя в предыдущих главах несколько вперёд и рассказав о впечатлениях о дирижёрах Театра и некоторых музыкантах оркестра, сейчас самое время рассказать, хотя бы и коротко и молодых коллегах, пришедших в Большой театр через два года после меня. В известном смысле нам всем повезло в том, что в театре мы встретились со своими старыми соучениками ещё по Центральной музыкальной школе – ЦМШ, но и вновь пришедшие, сравнительно недавно окончившие Консерваторию, были учениками тех самых педагогов, у которых учились мы сами ещё совсем недавно. Этот факт был исключительно важным, так как никогда вновь пришедшие в оркестр Большого театра не создавали никаких проблем внутри ансамбля скрипок, виолончелей, альтов или контрабасов. До известной степени все мы принадлежали к определённой «Московской школе» игры на струнных инструментах. У нас было больше общего друг с другом, несмотря на разность возраста, а иногда и поколений – в 1968 году пришёл ряд превосходных скрипачей, родившихся уже в послевоенные годы, но, как уже было сказано, принадлежавшие к той же школе музыкантов – исполнителей.

Следует отметить, что виолончели крупнейших московских оркестров звучали настолько хорошо, что я бы не мог сравнить их тон, пожалуй, ни с одним оркестром мира. Разве что Филадельфийский оркестр с Юджином Орманди мог похвастаться звучанием группы виолончелей близким по качеству звука московским виолончелистам оркестров Большого театра, Большого Симфонического оркестра Радио, Госоркестру Союза ССР.

Не случайно при своём первом послевоенном посещении Москвы в 1951-м году Вилли Ферреро особо отметил звучание виолончельной группы Госоркестра в Увертюре Верди к опере «Сицилийская вечерня».

В конце 60-х и начале 70-х в Большой театр иногда приглашали бывшего концертмейстера виолончелей Исаака Марковича Буравского сыграть балет «Спящая красавица» и оперу «Сказка о царе Салтане». Играл Буравский те немногие спектакли совершенно бесподобно. Мне никогда не доводилось слышать такого исполнения соло в «Спящей красавице». Изумительной красоты звук, тон, естественная, но в то же время изысканная фразировка, острое колористическое ощущение тональной окраски и её изменение в соответствии с изменениями гармонии в партитуре – всё это делало его исполнение действительно несравненным на фоне всех виолончелистов Москвы и даже звукозаписей лучших оркестров мира. Мы лишний раз убедились в огромном вреде, который нанёс Евгений Светланов оркестру Большого театра. Об этом говорилось в начале этих воспоминаний, но при встрече с реальным исполнителем, отправленным на пенсию в расцвете своего исполнительского мастерства (как это ни странно звучит, несмотря на возраст Исаака Марковича), мы убедились на практике в справедливости обвинений против Светланова. Увы, скрипач Калиновский не приглашался никогда. Возможно, что психологически он не мог более даже помыслить о том, чтобы снова войти в театр, где он столько лет радовал слушателей и коллег своим неподражаемым скрипичным звуком, техническим мастерством и артистизмом.

Исполнение Буравским соло в «Спящей красавице» запомнилось навсегда. Помню, как-то после одного из спектаклей я привёз его на машине домой на улице Горького, и тогда сказал ему: «Знаете, Исаак Маркович, мне кажется, что если бы сам Чайковский услышал вас, то он бы сказал: «Именно так мне и мыслилось это соло. Это сыграно так, как я задумывал». Буравский был многолетним знакомым моего отца ещё с его юных лет его жизни в Москве. Мне было страшно обидно, что такой артист больше не работает в театре. Я не могу сказать, что пришедший с помощью Светланова ему на смену Фёдор Лузанов играл это соло хоть в какой-то мере неудовлетворительно. Лузанов был превосходным виолончелистом и

даже солистом (я имею в виду солиста-исполнителя, а не только концертмейстера), но всё же его игре иногда не доставало той тонкости фразировки и тональной окраски, которыми так изумительно владел Буравский.

Несколько молодых виолончелистов также имели превосходный звук. Среди них я бы особо отметил Льва Неучева и Алексея Есипова (с его братом-дирижёром Владимиром Есиповым мне довелось выступать в качестве солиста в Большом зале консерватории с Концертом Моцарта в 1959 году. Позднее Владимир Есипов был дирижёром Театра им. Станиславского и Немировича-Данченко). В мой самый последний сезон в оркестр Большого театра пришла известная в Москве виолончелистка Кира Цветкова – многолетняя участница и одна из основательниц Квартета им. Прокофьева. Она была настоящей солисткой, и уже этот факт вызвал известную неприязнь нового концертмейстера виолончелей, пришедшего на смену Лузанову, который позднее последовал за Светлановым в Госоркестр. Членом группы виолончелей был также превосходный виолончелист Дмитрий Миллер, ставший со временем концертмейстером группы.

Как бы то ни было, но мне всегда казалось, что группа виолончелей в оркестре театра была едва ли не лучшей в Москве.

Что касается скрипачей, пришедших в оркестр в 1968 году, то я бы отметил, прежде всего, Сергея Рябова, ставшего вскоре концертмейстером вторых скрипок, Виктора Краснова (с 1979 года – концертмейстер лучшего симфонического оркестра Франции – Оркестра Радио и телевидения в Париже), Любовь Калашникову, Георгия Панюшкина. Из них двое – Панюшкин и Краснов – были действительно «потомственными» членами оркестра Большого театра. У Краснова оба родителя служили в своё время в театре, у Панюшкина – отец – Николай Георгиевич Панюшкин – один из концертмейстеров оркестра и уважаемый московский музыкант. Вообще молодой Панюшкин был, кажется среди нас «старейшим», потому что в оркестре театра играл ещё его дедушка (музыкант с удивительной историей – сначала виолончелист, потом флейтист, и последнюю треть своей работы в Большом – литаврист! И даже был членом знаменитого «Персимфанса»). Позднее – с 1978 по 1987 год Георгий Панюшкин был директором оркестра, а с 1981 года по конкурсу занял место первого концертмейстера вторых скрипок, которое ранее занимал его отец.

Эта традиция не менялась и в других группах: в группу виолончелей поступил молодой Сергей Лузанов, сын Фёдора Лузанова, в группу альтов – дочь концертмейстера альтов Галины Матросовой, а также дочь скрипачки Большого театра Сарры Ротницкой – Элла Ротницкая. Среди этих вновь поступивших была и М.Захарова – также учившаяся в ЦМШ.

Все поступившие ни в коем случае не были этим «обязаны» связям или каким-то особым отношением начальства – все они были профессионалами высокого класса, а традиция Большого театра во всех своих «цехах» – балете, опере, хоре, оркестре – всегда приветствовала потомственных артистов. Разумеется, если они удовлетворяли высоким требованиям театра в их профессии.

Вот с этими коллегами мне и пришлось работать почти все годы своего пребывания в театре. О своих, немного или порядком старших коллегах, с которыми мы вместе учились в ЦМШ уже говорилось в первых главах этих воспоминаний.

Примерно в эти же годы в оркестр Большого театра поступили ещё два скрипача, которые хотя и пробыли в оркестре не более полутора лет, но в будущем получили даже международную известность. Один из них – Михаил Копельман был лауреатом Международного конкурса им. Жака Тибо в Париже, довольно скоро был приглашён занять место первого скрипача в Квартете им. Бородина, вместо эмигрировавшего в США Ростислава Дубинского. Позднее, уже в 90-е годы его пригласили занять позицию первой скрипки также всемирно известного «Токио-квартета».

Другим скрипачом был рижанин Эммануил Борок – выпускник Института им. Гнесиных по классу М.А. Гарлицкого и в 1965 году ставший лауреатом Всесоюзного Конкурса скрипачей. С Бороком мы неоднократно были партнёрами за одним пультом и мне всегда казалось, что я с ним репетировал до того много лет в квартете или других ансамблях, до такой степени играть с ним было удобно и приятно. Приблизительно через год Борок был приглашён занять место второго концертмейстера оркестра Московской Филармонии, руководимого тогда К.П. Кондрашиным. Через несколько лет сестра Борока с их отцом эмигрировала в Израиль и естественно, что вскоре и он последовал за ними. На западе его карьера развивалась головокружительно быстро – в Израиле он сразу занял место концертмейстера Израильского Камерного оркестра (это было ещё до приезда Рудольфа Баршая), а вскоре – летом 1974 года – выиграл конкурс на место второго концертмейстера Бостонского Симфонического оркестра, где работал и лет до переезда в Даллас в 1985 году, чтобы занять там место первого концертмейстера оркестра Даллас-Симфони. Борок сделал с Бостонским оркестром много замечательных сольных записей классической и популярной музыки. В Америке Борок выступал с великим скрипачом XX века – Иегуди Менухиным. Он часто выступал как солист и ансамблист с такими всемирно известными артистами, как скрипачи Ицхак Перельман, Пинхас Цукерман, Джошуа Бэлл, пианисты Эммануэль Акс, Ефим Бронфман, виолончелисты профессор Янош Штаркер, Линн Харелл, Лесли Парнас, и многими другими. Так что «школу Большого театра», хотя и недолго, но всё же прошёл и такой выдающийся скрипач, ставший позднее международно-известным артистом.

В целом и сегодня приятно возвращаться к воспоминаниям тех лет, потому что атмосфера между нами была в основном доброжелательной и творческой, хотя театр иногда и налагал некоторые специфические театральные штрихи на отношения между членами оркестра. Но, ещё раз – в главном отношения между коллегами, особенно среди молодых музыкантов несли в себе положительное начало. При действительно трудной и нелёгкой работе, это было важным условием долговременности нашего собственного существования в качестве достойных профессионалов, быть может, лучшего оркестра Москвы.

У читателя может создаться впечатление, что на расстоянии лет я несколько идеализирую отношения между людьми в оркестре и вообще в театре. Естественно, что в любом театре мира всегда жили, живут и будут жить интриги конкурентного свойства. Это вполне нормально. И всё же традиция Большого театра тех лет – уважение к труду своих коллег, интеллигентная речь, несравненно более высокий интеллектуальный уровень артистов оркестра Большого театра по сравнению с другими московскими оркестрами тех лет (за исключением, пожалуй, лишь оркестра Радио – БСО – да и то благодаря влиянию Геннадия Рождественского) – всё это доставляло удовольствие от пребывания в оркестре театра в течение всех моих 13 лет работы в нём.

* * *

Постепенно мой организм, то есть руки, вполне приспособились в большим и длительным перегрузкам оркестровой работы, плечо правой руки, наконец, совершенно перестало беспокоить, и я работал с полной нагрузкой в оркестре театра и в Концертном бюро московской Филармонии. Впоследствии, даже работая уже в оркестре Метрополитен-опера в Нью-Йорке я делился опытом со своими коллегами, часто испытывавшими те же проблемы, с которыми я встретился в начале работы в Большом театре. Мои дружеские советы помогали им преодолеть главное – болевые ощущения при игре в оркестре, особенно при сверхдлительных операх Вагнера, или огромном напряжении при исполнении произведений Альбана Берга – опер «Воццек» и «Люлю». Собственно, этот комплекс мер связан с обязательным разыгрыванием рук перед репетициями, хотя бы по самой сокращённой программе в течение

5–7 минут. Но уже это одно приносит облегчение при болевых ощущениях. Второе – необходимость утренних гимнастических упражнений, вовлекающих особенно суставы рук, а также шею, и некоторую «вытяжку» позвонка. Тёплые ванны для рук перед сном дополняли эти простые меры по избавлению от чувства «переигранных рук».

В оркестре всегда пригождается и сольный и педагогический опыт. Ещё в школьные годы мой профессор Д.М. Цыганов научил меня быстро и критически анализировать аппликатуру[6]: обилие переходов с позиции на позицию всегда создают для оркестрантов известную панику и перенапряжение рук. Умение найти самый экономный путь при исполнении как длинных, технически трудных пассажей, так и крайне неудобных для струнных инструментов скачков (что так часто встречается в сочинениях Прокофьева), также во многом *облегчают* и качественно улучшают игру скрипача или любого исполнителя, играющего на струнных инструментах. Я всегда с удовольствием делился этим полезным знанием с коллегами как в Москве, так и в Нью-Йорке. Не знаю, может быть, и это было частью доброго отношения ко мне, как к коллеге в обоих оперных театрах. Во всяком случае, я и сегодня думаю, что полезный индивидуальный опыт солиста всегда мог сослужить добрую службу для многих окружающих коллег.

* * *

Сезон 1968–1969 года был очень напряжённым и не в последнюю очередь из-за работы над новой постановкой оперы «Евгений Онегин» с Ростроповичем и Покровским. Новая постановка блистала великолепными режиссёрскими сценическими находками, на воплощение которых требовалось время даже в сценических репетициях – всё было, естественно, готово в предварительном репетиционном процессе, но на сцене всё это воплотить и собрать вместе, было задачей не простой.

Самым ярким воспоминанием от этого сезона осталось, кроме новой постановки «Евгения Онегина» от новой редакции Юрия Григоровича балета «Лебединое озеро». Об этом спектакле нужно рассказать здесь хотя бы коротко.

Основное изменение в балете, сделанное Григоровичем касалось не столько либретто, сколько самих танцев – он ликвидировал все многолетние традиционные *характерные* танцы и все они теперь были заново поставлены и поручены классическим танцовщицам – в основном молодым балеринам. Действительно, спектакль очень изменил свой облик. Были введены «вставные номера», входившие в некоторые издания партитур в качестве приложения. В целом балет стал как-то более поэтичным, сказочным, хотя и старая постановка по распоряжению Фурцевой оставалась в репертуаре театра на сцене Кремлёвского дворца съездов – КДС.

Ещё задолго до моего прихода в театр характерные танцовщики блистали на сцене Большого. Такие имена, как Лариса Трембовельская[7], Лариса Лейкина, Наталия Касаткина,

---

[6] Аппликатура, аппликатуры, ж. (от *латин.* applico – прилаживаю) (муз.). Способ расположения пальцев при игре на музыкальном инструменте; обозначение этого способа в нотах для левой руки – словарь Ушакова.

[7] Трембовельская Лариса Дмитриевна (р. 15.9.1936 – 3.5.2012, Москва), артистка, педагог, балетмейстер. Засл. арт. РСФСР (1974). По окончании МХУ (педагоги Г.П. Петрова, Т.С. Ткаченко) в 1955–77 в Большом театре; совершенствовалась под рук. Н.А. Капустиной. Ведущая характерная танцовщица театра. Первая исполнительница партии Андалузки («Испанское каприччио», 1963, балетм. В.Г. Гонсалес, М.Ф. Камалетдинов). Др. партии: Мерседес («Дон Кихот»), Мавританка («Лейли и Меджнун»), Персидка («Половецкие пляски»); исполняла характерные танцы в балетах «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Бахчисарайский фонтан», «Гаянэ». Выступала с конц. репертуаром. Исполнительский стиль Т. отличался строгим благородством манеры, тонкой обрисовкой нац. особенностей танца, музыкальностью и эмоциональной насыщенностью. С 1977 педагог-балетмейстер Большого театра, где ею поставлены танцы во мн. операх. По окончании ГИТИСа с 1980 педагог кафедры хореографии по нар. – сценич. танцу там же. Пост.: балет-триптих «Картины Испании» («Тореро» Е.Ф. Светланова, «Любовь-волшебница» М. ле Фальи, «Испанское каприччио» на муз. Н.А Рим-

Мансур Камалетдинов, Шамиль Ягудин были популярны и широко известны всем любителям балета и посетителям Большого театра. Как уже говорилось, характерные танцовщики теперь, кроме старой постановки «Лебединого» и балета «Дон-Кихот» Минкуса почти везде, кроме балетных сцен оперы, постепенно вытеснялись – сначала из спектаклей, а потом, по достижении определённого возраста – и вообще из Театра – на пенсию. Только, кажется, одна «полухарактерная» балерина Елена Холина успешно дебютировала в чисто классической роли в «Испанском танце» новой постановки Григоровича. Её младшая сестра также стала замечательной балериной-солисткой. Но рассказ о балете был бы бесконечным, да и всё же непрофессиональным, потому что о балете должен писать либо танцовщик, либо критик-профессионал.

О той постановке «Лебединого озера» всё же нужно добавить ещё несколько слов. Мне кажется, что лучшими исполнителями ролей Принца и Одетты были Михаил Лавровский и Наталия Бессмертнова. Григорович задумал иной конец балета – Принц в последней сцене остаётся на сцене один – Одетта исчезла, и он уходит вглубь сцены в надежде найти её, но его путь преграждает стена. Он растерянно оборачивается лицом к рампе и идёт один под торжественную музыку финала. Казалось, что всё происшедшее было каким-то сном, в реальности как бы ни существовавшим. Это был чудесный и поэтичный конец спектакля. И в то же время для нас новый и необычный.

Насколько это стало известным в театре, после обсуждения генеральной репетиции министр Е.А. Фурцева «порекомендовала» балетмейстеру сделать финал иным – оба героя должны шествовать здоровыми и невредимыми к рампе лицом к зрителю. Конец должен быть жизнеутверждающим, а не грустным, чтобы советский зритель не расстраивался попусту… Таким было возмутительное вторжение чиновницы, хотя и высшего ранга, в творческий процесс!

ского-Корсакова) в оперно-балетных театрах Улан-Удэ (1983) и Фрунзе (1985); «Испанское каприччио» на муз. Н.А. Римского-Корсакова (Одесский театр, 1981), «Фиеста» на муз. Римского-Корсакова (в Белорус. хореогр. училище, 1990, вошёл в репертуар Минского театра), танцы в операх в Минском театре. Снималась в кинофильме-опере «Каменный гость» (1967, Т. – Лаура), в художественном фильме «Ференц Лист» (1972). Её творчеству посв. телефильм-концерт «Танцует Лариса Трембовельская«(1974). Соч.: Так танцуют в Испании, «СБ», 1986, № 3. (Источник: Русский балет. Энциклопедия. БРЭ, «Согласие», 1997.)

11. Мы едем в Сочи, а театр – в ГДР и Париж

Осенью 1969 года оркестр Большого театра собирался на гастроли в Восточную Германию – ГДР. На время этих гастролей московский композитор Михаил Ванян (ученик А. И. Хачатуряна) попросил меня принять участие в его авторских концертах на осеннем фестивале в Сочи. В его маленькую группу входили ещё два певца: солист Москонцерта – эстрадный певец, и молодая певица, только что поступившая по конкурсу в Московскую Филармонию. С ней мы уже были знакомы.

В канцелярии оркестра меня отпустили на две недели за свой счёт без всяких проблем и, получив авиабилеты в Союзе композиторов СССР, мы полетели в Сочи, предвкушая прекрасную погоду и приятные концерты. Приехав с аэродрома в гостиницу, мы встретились с реальностью, о которой не могли даже предположить: никаких номеров для нас забронировано не было, во всяком случае, так нам сказали официально. Единственно, что было позволено – оставить в камере хранения вещи. А на семь часов был запланирован наш первый концерт на местном телевидении (не знаю, кто мог смотреть телевизор в Сочи в такую погоду «бархатного сезона?!).

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.