

Живые  
в памяти  
моей

М.И. Чулаки

(32)

Живые  
в памяти  
моей

**М.И.Чулаки**

встречи  
воспоминания  
юморески

МОСКВА  
· СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР ·  
1990

ББК 85.313(2)7  
Ч 89

Редактор-составитель  
Е. ГРОШЕВА

**М. Чулаки.**  
Ч 89 Живые в памяти моей: Встречи, воспоминания,  
юморески. — М.: Сов. композитор, 1990. — 192 с.;  
30 ил.  
ISBN 5-85285-87-X

Книга содержит статьи и воспоминания известного советского композитора и общественного музыкального деятеля М. И. Чулаки. Внимание читателей привлекут очерки о крупных советских музыкантах — композиторах и исполнителях, таких, как А. К. Глазунов, В. В. Щербачев, Г. Н. Попов, М. В. Юдина, Э. Г. Гилельс, Ю. Ф. Файер и др., размышления об искусстве дирижирования и хореографии, заметки о зарубежных впечатлениях, короткие забавные истории.

Ч 490500000-005 КБ-9-94-89  
082 (02)-90

ISBN 5-85285-087-X

© Издательство  
„Советский композитор”, 1990 г.

ББК 85.313(2)7

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Предлагаемый читателю сборник статей и воспоминаний о музыкальных деятелях, размышлений о проблемах искусства дирижирования и хореографии принадлежит известному советскому композитору, народному артисту РСФСР, профессору Михаилу Ивановичу Чулаки.

Михаил Иванович Чулаки (1908—1989) закончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции у великолепного музыканта и педагога В. В. Щербачева (1931). В его творческом «портфеле» — опера, несколько симфоний и кантат, произведений для хора и оркестра, камерно-инструментальных ансамблей, вокальные циклы и музыка к ряду кинофильмов.

Наибольшую известность принесла композитору работа в области хореографического жанра. С первым балетом М. Чулаки на пушкинский сюжет «Сказка о попе и о работнике его Балде» москвичи познакомились в 1940 году во время проходившей в столице ленинградской Декады литературы и искусства. Балет вызвал интерес зрителей и поощрение критики благодаря комедийным образам и оригинальной музыке, решенных в плане острого гротеска (поставлен в Ленинградском Малом оперном театре балетмейстером В. Варковицким).

Затем, уже после войны, в том же театре в 1946 году родился балет «Мнимый жених» (по известной комедии К. Гольдони «Слуга двух господ»), поставленный Б. Фенстером и принесший композитору успех и Государственную премию. Накопленный опыт и патриотическое чувство подсказывают М. Чулаки мысль избрать для хореографического воплощения тему знаменитого романа Н. Островского «Как закалялась сталь». Спектакль, шедший под названием «Юность», явился, пожалуй, первым музыкально-сценическим произведением, реалистически раскрывающим в балете советскую действительность, становление ее героев в борьбе за победу социализма. Впервые поставленная Б. Фенстером в ленинградском Малом оперном театре, «Юность» быстро облетела почти все сцены нашей страны. С успехом шла она и в ряде театров братских стран. За это произведение, получившее столь широкое признание, композитору в третий раз была присуждена Государственная премия (впервые он стал лауреатом этой высокой премии в 1946 году, после исполнения Второй симфонии, посвященной победе советского народа в Великой Отечественной войне).

Творческую работу М. И. Чулаки почти всю жизнь сочетает с активной музыкально-общественной и педагогической деятельностью, которой занялся вскоре после окончания консерватории. Административный же дар композитора тоже

проявился очень рано — уже во второй половине тридцатых годов молодому музыканту был доверен ответственный пост директора и художественного руководителя Ленинградской государственной филармонии, одного из крупнейших очагов советской музыкальной культуры. В довоенные годы на ее симфонической эстраде особо часто выступали выдающиеся советские исполнители, а также дирижеры и солисты-инструменталисты мировой известности.

Во второй половине сороковых годов, обосновавшись в Москве, Чулаки входит в состав секретариата Союза композиторов СССР, затем занимает ряд крупных руководящих должностей, в том числе должность заместителя председателя Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР.

Особо значительный вклад как организатор музыкальной жизни М. И. Чулаки внес в творческую деятельность Большого театра СССР, будучи его директором и художественным руководителем в течение пятнадцати лет, если не считать небольшого перерыва. Постоянный контакт с Союзом композиторов СССР, личные качества М. И. Чулаки — интеллигентность, широкий культурный кругозор, такт и доброжелательность, искренняя заинтересованность в вверенном ему деле, чувство ответственности — завоевали директору ГАБТА уважение коллектива театра и поддержку музыкальной общественности. За годы пребывания Чулаки в Большом театре его труппа вновь выявила свои огромные творческие потенции, умение активно работать и добиваться ярких художественных результатов. Следуя традициям лучшей советской оперно-балетной сцены, директор много способствовал обогащению и обновлению ее репертуара, особенно за счет произведений советских композиторов. При нем были поставлены оперы: «Никита Вершинин» Д. Кабалевского, «Мать» Т. Хренникова, «Укрощение строптивой» В. Шебалина, «Семен Котко» С. Прокофьева, «Октябрь» В. Мурадели, «Оптимистическая трагедия» А. Холминова, «Неизвестный солдат» К. Молчанова, «Снежная королева» М. Раухвергера, началась работа над постановкой «Воины и мира» С. Прокофьева. Из советских балетов надо назвать его же «Каменный цветок» (вторая редакция), «Шурале» Ф. Яруллина, хореографические транскрипции сказки «Петя и волк», «Поручик Киже» и «Лауренсию» А. Крейна, «Гаяне» А. Хачатуряна, впервые увидевшего свет рампы Большого театра его же «Спартака» (в постановке И. Моисеева), «Танцевальную сюиту» Д. Шостаковича, «Лейли и Меджнуна» С. Баласаяна, «Легенду о любви» А. Меликова, «Геологов» Н. Каретникова, «Асель» В. Власова (последние два спектакля на советскую тему); «Кармен-сюиту» Бизе—Щедрина, «Икара» С. Слонимского. В третий раз была осуществлена новая редакция «Спартака» А. Хачатуряна, реализованная Ю. Григоровичем в 1968 году. Этот спектакль, с энтузиазмом принятый зрителями как советскими, так и зарубежными, удостоен Ленинской премии и не сходит со сцены Большого театра уже более двадцати лет.

Эти годы были богаты и постановками, впервые показанными или возобновленными на советской сцене спектаклей, такими, как опера С. Рахманинова «Франческа да Римини» и балет «Паганини» (созданный Л. Лавровским на музыку «Рапсодии на тему Паганини» С. Рахманинова), «Чародейка» П. Чайковского, «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. Римского-Корсакова, «Свадьба Фигаро» В. Моцарта, выдающиеся произведения чешской оперной классики — «Ее падчерица» Л. Янчка, венгерской — «Бан-банк» Ф. Эркеля и балет «Ночной город» на музыку балета Б. Бартока «Чудесный мандарин», три одноактных балета И. Стравинского — «Петрушка», «Жар-птица», «Весна священная», а также на музыку «Сказки о беглом солдате и черте» (в двух частях), опера Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь»...

Я привела этот длинный, и по всей вероятности, неполный список, чтобы наглядно показать, что может сделать талантливый коллектив Большого театра, если «у руля» его стоят компетентные люди с развитым чувством ответственности. Здесь необходимо упомянуть о выдающихся дирижерах московской большой сцены, работавших в те годы, — А. Мелик-Пашаев, Б. Хайкин, Е. Светланов, Г. Рождественский...

Серьезно была обновлена и труппа за счет одаренной молодежи. В этот период в Большой театр были приглашены И. Архипова, Т. Милашкина, Е. Образцова, Т. Синявская, Е. Кибкало, В. Атлантов, Ю. Мазурок, А. Эйзен и ряд других молодых певцов. Балетная труппа пополнилась такими дарованиями, как В. Васильев, Е. Максимова, Н. Тимофеева, Н. Сорокина, Ю. Владимиров, Н. Бесмертнова, Л. Семеняка... Многие из них до сих пор составляют исполнительскую основу лучших оперных и балетных спектаклей Большого театра. С 1959 года балетную труппу возглавил Ю. Григорович.

Все сказанное вызывает сожаление, что М. И. Чулаки так и не опубликовал своих воспоминаний об этих годах своей деятельности, не поделился опытом, что было бы не только интересным для читателей, но и полезным для новых поколений театральных руководителей, работников Министерства культуры и других организаций, которые призваны курировать оперные театры. Словом, подобные «Записки директора Большого театра» принесли бы неоценимую помощь для истории всей нашей оперной культуры.

Однако и нынешнее содержание сборника представляет большой интерес. Общественная активность композитора, прекрасная память и хорошее владение пером делают его мемуарные опусы не только документально ценным материалом, но и увлеченно читаемыми художественными произведениями, восполняющими наше представление о талантливых музыкантах, честно, с большой любовью отдавших свои знания и опыт воспитанию новой смены советских художников, строительству советского искусства. Личное участие М. И. Чулаки в музыкальной жизни страны, яркий, живой слог и развитое чувство юмора, которое ощущается в иных статьях и в небольших юморесках, помещенных в конце книги, несомненно привлекут внимание широкой читательской аудитории и особенно любителей музыки и театра.

*Е. Грошева.*

## АВТОР — ОБ АВТОРЕ (вместо предисловия)

«Живые в памяти моей» — так я называю собранные в настоящей книге материалы, в разное время написанные для газет и журналов, предисловий к книгам, рецензий и воспоминаний.

Все представленные в них люди были мне лично известны, со многими я по многу лет общался, с иными дружил до конца их жизненного пути.

Их очень много — этих людей, которые и поныне окружают меня в моих воспоминаниях, и мне даже каждый раз приходится делать некоторое усилие, чтобы отделить ныне живущих от тех, кого уже нет, но кто по-прежнему находится в одном с ними ряду, запечатленный памятью моей долгой жизни.

А долгой ли? Ведь есть разные измерения этого понятия. Я думаю, что все зависит от яркости впечатлений, от смен обстановки и от личностных качеств тех, с кем приходилось общаться. И от особенностей памяти каждого — у иных она ограничена ближайшими во времени событиями, среди «черно-белой» монотонности которых с трудом удастся выделить немного, достойное запоминания; у других же она подобна длиннофокусному объективу, сближающему далекое и близкое, делающему почти равнозначными разные планы многоцветной круговой панорамы жизни. И еще: многое зависит от того, насколько жадно, с каким интересом ко всему сущему человек с детства привыкает реагировать на явления окружающей действительности.

...Я отчетливо помню себя с самого раннего детства. Помню первые радости и огорчения чуть ли не младенческих лет; помню по именам сверстников, с которыми играл в детские игры, и взрослых, в те далекие годы меня окружавших. Я, например, отчетливо помню, каким «сознательным» я впервые проявил себя, отказавшись заниматься немецким языком в августовские дни 1914 года!

Великая Октябрьская революция, не вдруг докатившаяся до моего родного Симферополя и окончательно утвердившаяся в Крыму в результате ожесточенной борьбы с белогвардейщиной вкупе с

«союзниками» всех мастей, безоговорочно определила пути каждого из нас — тогда учащихся — на всю нашу последующую жизнь.

События 1917—1920 годов, происходившие на наших глазах мужавших подростков, до сих пор ярко воспроизводятся моей памятью, как будто вновь и вновь я смотрю документальный фильм, запечатлевший те грозные и вместе с тем полные трепетных надежд годы!..

...Именно тогда я и осознал себя композитором. В 1921 году, перестав брэнчать на пианино в обязательном порядке (как это принято во многих интеллигентных семьях), я вдруг начал сочинять музыку, и не какую-нибудь, а сразу сонату, ноктюрны, похоронный марш (незадолго до этого скоропостижно умер мой отец). Поступив в музыкальный техникум, я стал усердно заниматься игрой на фортепиано, а со школьных уроков частенько убегал на репетиции вновь созданного тогда симфонического оркестра и уж, конечно, всеми правдами и неправдами проникал на концерты заезжих гастролеров.

А тут вдруг в моем Симферополе появился настоящий композитор — профессор Иван Иванович Чернов, ученик Римского-Корсакова по Придворной хоровой капелле. Он стал учить меня теории, и это решило мою судьбу: с написанными под его руководством сочинениями я в 1926 году поехал в Ленинград (к Глазунову!) и был принят на композиторское отделение консерватории.

Как под лучами прожекторов в памяти высвечиваются картины моей ленинградской жизни. Я вижу себя то в классе профессора В. В. Щербачева, на суд которого приносил свои первые «серьезные» творческие опыты, то среди учеников профессора М. В. Юдиной, в классе которой занимался по фортепиано, то преподающим теоретические предметы в музыкальной школе, а затем в Центральном музыкальном техникуме и на рабфаке при консерватории. Одно время я даже служил в должности не то тапера, не то концертмейстера в так называемом «Хоровом театре» при клубе Пищевкус! Следовательно, недостатка в разнообразных впечатлениях в годы своей юности я не испытывал.

И все же среди всех воспоминаний того времени особое место в памяти моей занимают редкие минуты духовного общения с легендарным, незабвенным Александром Константиновичем Глазуновым, которого я еще застал ректором Ленинградской консерватории в последние годы его пребывания на этом посту.

А сколько других прекрасных музыкантов встретились на моем пути<sup>1</sup>, особенно в конце тридцатых годов, в бытность мою директором Ленинградской филармонии! Тем из них, с кем я был особенно близок, либо кто привлек мое внимание экстраординарной колоритностью, я впоследствии посвятил ряд статей, очерков, вос-

<sup>1</sup> Я свято храню в памяти образы людей, навсегда ушедших, дружбой с которыми дорожил и которые платили мне тем же. Часто смотрю я на портреты, развешанные на стенках моего кабинета и читаю трогательные надписи на них, среди которых есть и такая: «Дорогой Миша! Мой хороший и добрый друг! Горжусь твоей дружбой! Спасибо за все!» — и подпись: *Арам Хачатурян...*

поминаний, часть которых вошла в настоящий сборник. С некоторыми я продолжал поддерживать дружеские связи и на московской земле, когда в послевоенный период обстоятельства потребовали переезда в Москву.

...В годы Великой Отечественной войны я вспоминаю себя в постоянной круговерти событий: то во главе эшелона детей, эвакуируемых из Ленинграда в безопасные заволжские места, либо заготавливающим там дрова, либо сажающим картофель; то пишущим музыку для работавшего тогда в Оренбурге Ленинградского Малого оперного театра, в репертуаре которого еще с предвоенных лет прочно утвердился мой первый балет — «Сказка о попе и работнике его Балде»... Но чаще всего беспокойная память возвращает меня ко времени, когда я возглавил бригаду артистов, направляемых на Волховский фронт. Было это в 1943 году.

На фронт я отбыл уже будучи членом Коммунистической партии, вступив в ее ряды в дни суровых испытаний советского народа, вставшего на смертельную борьбу против фашистских захватчиков.

\* \*  
\*

Весной 1948 года в Москве состоялся Первый съезд композиторских организаций страны, на котором я был избран одним из секретарей вновь созданного Союза композиторов СССР. Так начался новый, «московский», период.

Но ни секретарство (на первых порах), ни моя последующая работа в качестве заместителя председателя Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР не были для меня столь богаты событиями, как многолетняя деятельность на посту директора, а затем (после краткого перерыва) и художественного руководителя Большого театра Союза ССР — этой подлинной академии музыкально-театрального искусства. Там на меня сразу же обрушился неудержимый поток информации, каждый день был полон больших и малых забот, ярких впечатлений от знакомств с интересными людьми; все это не могло не обогатить моих представлений об искусстве и, кроме того, до чрезвычайности обострило память, а главное, умение ориентироваться в сложных обстоятельствах (а в них, прошу поверить, не было недостатка!) и способность быстро принимать самостоятельные решения.

Большинство воспоминаний относится именно к этому пятнадцатилетнему, периоду моей деятельности. Считаю, однако, необходимым подчеркнуть, что я и до сих пор не рискую обобщить свои наблюдения и выводы, написав что-нибудь в духе «Воспоминаний директора Большого театра» (чего иные от меня ждут). С моей точки зрения, не пришло еще время для осмысления пути, по которому развивается этот сложный музыкально-театральный организм, да и сам я, в силу возможной пристрастности, меньше чем кто-либо способен дать объективную оценку происходящим в нем противоречивым процессам. Поэтому в данном сборнике я ограничился публикацией лишь отдельных воспоминаний о выдающихся

ся музыкантах — моих современниках, по-прежнему считая их всех, если перефразировать крылатую фразу Маяковского, «живыми средь живущих».

А написанные мною, но неопубликованные еще материалы, связанные с Большим театром, пусть послужат будущим историкам, которые, несомненно, поднимут эту тему, имея в запасе достаточную дистанцию времени. Добавлю лишь, что театр, которому я отдал лучшие годы моей жизни, постоянно узнается и во многих тематически не сопряженных с ним статьях настоящего сборника.

\* \* \*

\*

Посвящая данный сборник воспоминаниям о своих современниках, я и сам должен представиться читателям, продолжив автобиографическую линию, бегло прочерченную в начале данного повествования.

...Я не принадлежу к популярным авторам; мое имя сравнительно мало известно широкой публике; мои песни не распеваются широко, тем более, что последнюю из них я написал еще в годы войны, да и раньше также не добивался заметных успехов в песнетворчестве.

Значительно больше преуспел я по части симфонической и особенно балетной музыки. О моем первом балете — «Сказка о попе и работнике его Балде» (по Пушкину) — я уже упоминал в связи с Ленинградским Малым оперным театром, работавшим в эвакуации на сцене Оренбургского театра оперетты. Так же как и мой второй балет «Мнимый жених» (по комедии Гольдони «Слуга двух господ»), «Сказка» получила довольно широкое распространение и была поставлена многими музыкальными театрами нашей страны. Но особенный успех выпал на долю моего третьего балета — «Юность», — созданного по мотивам романа Николая Островского «Как закалялась сталь». Пожалуй, трудно назвать какой-нибудь музыкальный театр в Советском Союзе, где бы в свое время не шел этот спектакль на современную тему! Был он поставлен и в некоторых других братских странах.

Много позднее — уже в семидесятые годы — я вновь вернулся к испытанному мною жанру, приняв предложение Большого театра Союза ССР создать в содружестве с балетмейстером Ю. Н. Григоровичем балет «Иван Грозный» на основе музыки Прокофьева к одноименному фильму Эйзенштейна. Об этой, во многом беспрецедентной работе я подробно рассказывал в статье «Кто является автором хореографического произведения?».

Здесь я хотел бы выделить два момента — ключевых для правильного понимания моей творческой и человеческой индивидуальности.

Прежде всего я чувствую большую склонность к юмору. Не случайно оба моих первых балета написаны в комедийном жанре. — И это вопреки кажущейся моей «неулыбчивости», которая всегда вводила в заблуждение тех, кто не ожидал подобного от человека, поначалу создающего впечатление замкнутого и непри-

ветливого; многим было просто невдомек, что виною тому моя сильная близорукость, а отсюда и плохая зрительная память. Те же, кто меня близко знает, придерживаются совершенно противоположного мнения и для них никогда не были неожиданными смешные моменты в моих устных «новеллах», часть которых записана мною и помещена в конце настоящего сборника.

Кроме того, как композитор я тяготеею к известной «театральности», потребности мыслить зримыми образами, что проявляется даже в моих инструментальных произведениях (например, во Второй симфонии, написанной сразу же после войны и названной одним из критиков «Поэмой о нашем современнике»). Указанная тенденция к конкретизации сказывается и в литературных опусах, нередко приобретающих форму не столько пересказов, сколько реконструкций действительных событий.

Примером такой реконструкции является статья «Только о дирижировании». В ней собраны высказывания по данному вопросу известных музыкантов, а также мои личные впечатления и размышления тех времен, когда я имел возможность как бы «изнутри» наблюдать разных дирижеров в их работе с оркестром Ленинградской филармонии (1937—1939), а много позже и в Большом театре Союза ССР (1955—1970). Для того чтобы объединить столь обширный и разнородный материал, я прибег к приему типа «Декамерона» Боккаччо и произвольно свел всех участников спора вместе, благо «посиделки» такого рода неоднократно бывали и в действительности.

Особое значение для меня имеет кантата «На берегах Волхова». О ней и о том, при каких обстоятельствах она была написана, я подробно рассказал в статье под тем же названием.

Среди других моих произведений, время от времени звучащих в эфире, назову также симфонический цикл «Песни и танцы старой Франции», симфоническую сюиту под условным названием «Дружба народов», концертную пьесу «На празднике», записанную в исполнении Ансамбля скрипачей Большого театра, хоры из цикла «Ленин с нами» и еще некоторые симфонические и камерные сочинения разных лет. Среди старых кинолент с моей музыкой — «Пышка» по Мопассану и «Мексиканец» по Джеку Лондону, телефильм «Мое поколение» по Борису Горбатову, которые изредка показывает телевидение.

В целом я причисляю себя к последователям традиций русской музыкальной культуры, развивающей и преобразующей народно-песенные интонации. Однако, будучи профессором консерватории, по необходимости воспитал в себе универсальность вкуса и понимание широкого спектра творческих течений, основанных на самых различных приемах композиторского мастерства. Моя почти пятидесятилетняя педагогическая деятельность убедила меня в том, что подобный универсализм абсолютно необходим для учебного процесса и что он развивается во взаимодействии с учениками различных индивидуальностей и склонностей. Однако при всех обстоятельствах я всегда стараюсь не терять опоры на классику, в част-

ности, ориентировать студентов на приоритетное значение русской школы, ставшей одним из величайших явлений мировой музыкальной культуры.

\* \*

\*

Среди статей, включенных в сборник, некоторые посвящены событиям, так или иначе связанным с гастрольными поездками по зарубежным странам. Первые выезды советских артистов, а с ними и мои состоялись в бытность мою заместителем председателя Комитета по делам искусств СССР.

Так в 1951 году я сопровождал группу молодых скрипачей, принимавших участие в конкурсе имени бельгийской королевы Елизаветы. Тремя годами позже возглавлял балетную труппу, показавшую в Берлине послевоенные достижения советского хореографического искусства. Статьи об этих двух гастрольных выездах также включены в настоящий сборник.

К сожалению, я до сих пор не удосужился систематизировать обширный материал об исторических (без преувеличения!) обменных гастролях между оперной труппой Большого театра и миланским театром «Ла Скала», подготовленных и осуществленных при моем непосредственном участии в 1964 году.

Хотя в сборнике помещены статьи самого различного характера, их объединяет, если так можно выразиться, строгая документальность. Все описанное — вплоть до случаев анекдотических — имело место в действительности, все датировано, все участники названы по именам. В сущности, из всех событий, свидетелем (а то и участником) которых мне пришлось быть, я отобрал очень немногие, которые связаны с известными деятелями музыки и театра и могут заинтересовать читателя.

Стержнем сборника являются проблемные статьи; хотя их и немного, но они относительно объемны и трактуют вопросы музыкальной педагогики, касаются взаимоотношений соавторов в синтетических жанрах художественного творчества, затрагивают музыкально-теоретические темы.

В заключение я хотел бы сказать, что хотя в личном творчестве мне удалось сделать далеко не все, на что, как мне кажется, я был «запрограммирован» природой, я получаю большое удовлетворение в своих учениках (в помощь им я написал учебник инструментоведения, по которому ныне учатся студенты во всех консерваториях страны), которые трудятся в городах и республиках нашей страны и за ее пределами, внося заметный вклад в общую копилку музыкального искусства.

А теперь, чтобы подтвердить хорошее расположение духа при воспоминании о все же не зря прожитой жизни, я отобрал для настоящего издания свой наиболее «мажорный» фотопортрет, сделанный во время гастролей «Большого» в Канаде в 1968 году. Пусть на нем я не совсем похож на себя теперешнего, «образца 80-х годов», зато при взгляде на этот портрет никто не сможет поверить в суровость, которая иной раз мне приписывается.

Прошу поверить, что, в сущности, я именно такой, каким запечатлен на этом снимке.





*На митинге дружбы в Пекине.  
В центре: Николай Тихонов, Тамара Ханум, Халима Насырова, Е. П. Гердт,  
Рашид Бейбутов.  
В последнем ряду справа М. И. Чулаки, 1952 г.*



*С Иоханнесом Бехером.  
Берлин, 1955 г.*



*С Н. И. Сац и С. С. Туликовым.  
Руза, 1960 г.*



*С О. Л. Чулаки, В. Г. Фере и А. И. Островским.  
Руза, 1960 г.*



*На Третьем Всесоюзном съезде Союза композиторов СССР.  
Слева направо: И. С. Козловский, Ю. А. Шапорин, Г. А. Щепалин,  
М. И. Чулаки. 1962 г.*



*С директором Миланского оперного театра La Scala  
Антонио Гиренгелли. Москва. 1964 г.*



*С Тотти дель Монте. Милан. 1964 г.*



*С главным художником La Scala Николаем Бенуа.  
Москва. 1965 г.*



*Ю. Н. Григорович, О. Л. и М. И. Чулаки на приеме  
в честь лауреатов Ленинской премии 1968 года.*



*С космонавтом Г. Т. Береговым, 1968 г.*



*Американский импрессиарио Сол Юрок и М. И. Чулаки  
подписывают договор о гастролях Большого театра СССР в США.  
Москва, 1969 г.*



*Встреча артистов Большого театра и Grand Opéra, Париж. 1969 г.*



*В скрипичном цехе художественно-производственных мастерских  
Большого театра СССР.*

## На берегах Волхова

На Волховский фронт я попал летом 1943 года в качестве руководителя фронтовой бригады работников искусств, сформированной в Оренбурге (тогда — город Чкалов) на базе работавшего там Ленинградского Малого оперного театра.

После серии концертов в подразделениях 8-й армии я был, согласно моей просьбе, оставлен при ДКА этой армии для творческой работы. В то время там, при органах Политуправления проходили действительную военную службу ленинградские поэты Павел Шубин и Всеволод Рождественский, хормейстер Кировского театра Александр Мурин, музыковед Анатолий Дмитриев, я называю только тех, с кем встречался за три месяца пребывания на фронте.

Особенно близко я сошелся с Всеволодом Александровичем Рождественским — очаровательным человеком и превосходным поэтом, которого знал еще до войны, изредка встречаясь с ним, как с автором стихов, которые мы, ленинградские композиторы, время от времени «омузыкаливали». Особый интерес мы испытывали к Всеволоду Александровичу в связи с его работой над текстом либретто оперы «Декабристы», которую много лет писал наш земляк-детскосел Ю. А. Шапорин. Но лишь в 1943 году в прифронтовой деревеньке Феликсово произошла наша с Рождественским встреча, положившая начало совместной творческой работе, вскоре перешедшей в тесную дружбу. Да куда уж теснее! Мы вдвоем поселились в хозяйственной пристройке, брошенной ее бывшими владельцами, уехавшими подальше от линии фронта. Спали мы с ним на некоем подобии нар, с которых скатывались каждый раз при сотрясении от выстрелов зенитки, установленной вблизи нашего «дома»!

Некоторое время мы с Рождественским были, что называется, «пущены на самотек» и сочиняли необходимую «боевую текучку» — песни различных родов войск и отдельных подразделений, частушки... Кстати, по части частушек большим мастаком был Павел Шубин, почти ежедневно выступавший в этом жанре на страницах фронтовой газеты. Бойцам очень нравились хлесткие четверостишия майора Шубина, призывавшие их к лихости и находчивости в боях.

На стихи Шубина я написал несколько песен балладного склада, из коих наиболее удались: песня «Широки моста пролеты» о взрыве моста и песня «Простимся, ребята, с отцом-командиром» о гибели командира...

Как только мы с Рождественским зарекомендовали себя в ка-

<sup>1</sup> О нашей совместной творческой работе на Волховском фронте Вс. А. Рождественский дважды вспоминал на страницах печати (Новгородская правда. 1969. 25 сент.; Лит. Россия. 1974. 25 янв.).

честве «творческого тандема» и наши произведения стали с успехом исполняться армейским Ансамблем песни и пляски (а некоторые даже «просочились» и во фронтовой!), мы попали в поле зрения командования. Нас вызвали в Политотдел 8-й армии и дали первое серьезное задание, объяснив, что недавняя крупная операция по прорыву трехслойного кольца окружения (в результате которой на одном из участков фронта было восстановлено снабжение многотрадального города продовольствием и боеприпасами) являются лишь частью широкомасштабного плана боевых действий, направленных на полное снятие блокады Ленинграда.

— Сейчас идет подготовка к этой сложной и долгожданной операции, — сказали нам в политотделе, — и мы предлагаем вам написать что-нибудь такое, «чтобы бойцы злее были!» (Привожу подлинные слова одного из участников беседы с нами.)

Нам дали два дня на размышление и выработку плана будущего произведения, предупредив, что сроки предвидятся жесткие. Сочинение должно быть не просто готово, но еще и разучено армейским ансамблем до начала наступления, время которого нам, разумеется, объявлено не было.

Итак, мы находились накануне больших событий...

Обсуждая замысел будущего произведения, мы пришли к заключению, что правильнее всего будет сочинить многочастную кантату на тему о прорыве вражеского окружения (теперь ставшего историей), трактуя это событие как полный разгром немецко-фашистских войск под Ленинградом и снятия блокады.

План был представлен в политотдел, одобрен, и мы с жаром приступили к работе.

Попутно вспоминается и смешное. Как я уже сказал, мы жили в помещении, мягко выражаясь, мало пригодном для творческой работы. Вскоре я стал грустить по поводу отсутствия в моем распоряжении рояля. Узнав об этом, танкисты дислоцированной по соседству части заверили меня, что рояль имеется и что они завтра же его доставят. И действительно, на завтра один из танков подъехал к ближайшему пруду, и, закинув трос с крюком, танкисты подцепили со дна пруда и вытянули на берег «нечто», покрытое илом и водорослями. Неужели рояль!? Вернее подобие того, что когда-то им было, пока взрывной волной инструмент не отшвырнуло в воду! Танкисты убеждали меня, что если дать «тому» высохнуть и соскрести грязь, то им, чего доброго, можно и пользоваться... Я до сих пор с нежностью вспоминаю этих славных ребят — таких суровых и вместе с тем таких отзывчивых!

Как бы там ни было, но в рекордно короткий срок кантата, которую мы назвали «На берегах Волхова», была нами написана и сразу же разучена Ансамблем песни и пляски 8-й армии. Разумеется, нам самим трудно было оценить свой личный вклад в победу под Ленинградом — иными словами, стали ли бойцы злее под воздействием нашей музыки, но одно несомненно: мы писали эту кантату со всем старанием, со всем пылом сердец, переполненные любовью к Родине и ненавистью к врагу.

Кантата состояла из нескольких разделов, исполняемых один за другим без перерывов, причем хоровые эпизоды (а их было большинство) перемежались ариями и декламационными прокладками.

Поздней осенью сорок третьего года, проезжая через Москву обратно в Оренбург, я показал кантату «На берегах Волхова» А. И. Хачатуряну, тогда заместителю председателя оргкомитета Союза советских композиторов СССР. Он настойчиво посоветовал мне сделать новую редакцию этого произведения, рассчитанную на исполнение высококвалифицированными коллективами радио. И, чтобы не откладывать решение вопроса о дальнейшей судьбе кантаты, он тут же направил меня к главному музыкальному редактору Радиокomiteта М. А. Гринбергу с напутствием: «Скажите, что мне кантата очень понравилась!» Гринберг также был человеком дела и не допустил проволочек; он тут же собрал художественный совет, оформил принятие кантаты и назначил исполнителей. Через три недели кантата в обновленной редакции была великолепно исполнена симфоническим оркестром и хором радио (дирижер А. М. Ковалев, хормейстер И. М. Кувыкин, солисты Л. Легостаева и А. Королев, чтец Д. Журавлев).

Произведение было тогда же записано на пленку на высшем техническом уровне того времени и с той поры стало регулярно звучать в эфире; не будет преувеличением сказать, что не было недели, чтобы кантата «На берегах Волхова» не прозвучала по радио.

А в январе 1944 года — новое ее исполнение: теперь она была разучена силами моего родного Ленинградского Малого оперного театра, работавшего, как я уже упоминал, в эвакуации в городе Оренбурге.

Вскоре после выхода произведения в эфир в адрес Всесоюзного радио стали поступать письма, в которых слушатели делились впечатлениями от кантаты. Среди них были и отзывы участников боев за освобождение Ленинграда — самые дорогие для меня свидетельства того, что наш творческий труд не пропал даром. В качестве примера мне хочется привести (с некоторыми сокращениями) письмо из Ногинска от бывшего фронтовика Павла Ивановича Еремушкина, написанное им, что называется, «по горячим следам»:

#### «Радиостанции им. Коминтерна.

27 января вы передавали по радио в 10 ч. 30 минут кантату «На берегах Волхова». Я слушал с большим волнением, вспоминал места где мы (...) проходили с тяжелыми боями. Вспомнил товарищей, павших в боях, своего товарища на Волхове и Пскове, с которым мы шли до Курляндии (...). Этот бесстрашный боец-радист, инженер, ныне секретарь парторганизации института им. Плеханова, Мальцев Саша. Мы с ним принимали команды, шли вместе с пехотой, вызывая по радио больше огня на врага. Товарищи, я

глубоко рад за ваш труд, за хорошую обработку хора и музыки (...). Эта передача возбудила силу, гордость и скорбь (...). От души благодарю вас товарищи. Вам, гл. хормейстер т. Кувыкин, от души спасибо за оформление музыки».

Через некоторое время (еще до окончания войны) стали поступать запросы от различных организаций по поводу нотного материала кантаты. И хотя клавишное произведение вышло из печати лишь в 1947 году<sup>2</sup>, вскоре после написания оно целиком и в отрывках стало исполняться профессиональными и самодеятельными коллективами, спешно обновлявшими свой репертуар в предвосхищении близкой Победы.

И вот этот долгожданный час настал!

С удовлетворением вспоминается, что в дни всенародного ликования кантате «На берегах Волхова» нашлось достойное место в программах радио и на концертной эстраде. Один из героических эпизодов Великой битвы стал символом всей священной борьбы советского народа против ненавистного врага: накопление сил, жестокая схватка и разгром фашистских полчищ — вся эта композиционная схема, положенная в основу кантаты «На берегах Волхова», в конечном итоге явилась отражением той жизненной ситуации, которая тысячекратно повторялась в ходе беспримерной четырехлетней борьбы советского народа, героически сражавшегося за свободу и независимость своей Родины, за освобождение всего человечества от фашистского ига.

Наверное поэтому в радостные дни празднования Великой победы произведение о прорыве блокады Ленинграда воспринято было как обобщение, отвечавшее мыслям и чувствам всех советских людей.

Музыкальная жизнь. 1985. № 2

## *Александр Глазунов*

Александр Константинович Глазунов запомнился мне прежде всего своей бесконечной добротой, необыкновенной деликатностью и предупредительностью; на этот счет о нем буквально ходили легенды, которые — самое удивительное — на поверку всегда оказывались истинной правдой.

Любили его все — от профессоров и до технических служащих,

<sup>2</sup> К сожалению, не сохранилась и запись первоначального (повторяю, превосходного!) исполнения кантаты — она была уничтожена в процессе очищения фонотеки радио от записей, сделанных на горючей пожароопасной пленке.

В начале семидесятых годов по инициативе К. Б. Птицы была предпринята попытка возродить нашу кантату, для чего Вс. А. Рождественскому были заказаны существенные исправления стихотворного текста. Однако запись кантаты с новым текстом так и не была осуществлена.

не говоря уже о нас, студентах; мы не только обожали нашего ректора, но и безмерно им гордились, видя в нем живое связующее звено между нами и корифеями «Могучей кучки». Когда Александр Константинович появлялся в здании консерватории, студенты и служащие руководимого им вуза высыпали в низкий сводчатый коридор, ведущий от вешалки до директорского кабинета, становились у стен и норовили поздороваться с великим музыкантом, а если повезет, то и пожать ему руку; так он и шествовал, медленно переступая, поминутно останавливаясь для приветствий, большой и грузный, встречаемый восторженным гулом почитателей его художнических и человеческих достоинств.

В классах, во всех трех этажах учебного здания, везде, где проносилась весть: «Глазунов пришел», воцарялась какая-то особая сосредоточенность: все боялись, но не того, что ректор может невзначай войти и заметить какой-нибудь беспорядок (обрывок ли газеты на полу или окурков на рояле), а что он, не дай бог, проходя по коридору, услышит сквозь двойные двери чью-нибудь плохую игру!

Слух у него был поистине феноменальный. Зная об этом, оркестровые музыканты давно перестали «экзаменоваться» его, вставляя какие-нибудь отсебятины в наиболее шумные тутти исполняемых под его руководством произведений. Он на лету подмечал такие тонкости, какие трудно вообразить людям с так называемым нормальным музыкальным слухом: среди самой сложной оркестровой ткани Глазунов с непостижимой легкостью фиксировал, например, отсутствие какого-нибудь второстепенного удвоения, причем никогда не забывал в этих случаях дружески попенять «автору» допущенной небрежности. Вместе с тем, в противовес изошренности слухового аппарата, дирижерский жест Александра Константиновича всегда бывал под стать его крупногабаритной рыхлой фигуре и казался вялым, даже замедленным, особенно при исполнении быстрых эпизодов, хотя в действительности он обычно придерживался верных темпов.

Я убежден, что слух Глазунова и его уникальная музыкальная память стоят в ряду наиболее выдающихся явлений в истории музыкальной культуры и сравнимы разве что с примерами, которые мы вычитываем в биографиях Моцарта, Бетховена, Берлиоза, Глинки и еще немногих великих музыкантов. Даже при проверке наших экзаменационных работ он постоянно поражал присутствующих тем, что, бывало, только войдет в класс, где идет экзамен, скажем, по контрапункту, возьмет из стопки один из тех немислимых «кроссвордов», которые еще практиковались в начале двадцатых годов, и сразу же начнет вылавливать ошибки: тут — параллельные квинты, там — скрытые октавы, здесь — перечень! А ведь работы эти уже бывали проверены несколькими профессорами, каждый из которых был дока по своей части...

Но это еще что?! Были мы однажды свидетелями и более сложного испытания, которое предложил Глазунов.

Случилось это так.

После одного из экзаменов, не помню уж по какому поводу, Александр Константинович заинтересовался блестящим слухом одного из присутствовавших. Он подошел к группе студентов, столпившихся у рояля и наперебой задававших своему товарищу самые сложные созвучия, которые тот мгновенно определял. Заинтересовавшись, Глазунов сам включился в игру. Когда любопытствующие исчерпали вопросы, он вдруг спросил молодого музыканта (впоследствии одного из наиболее выдающихся советских композиторов), не возьмется ли тот отгадать в многоголосном созвучии отпущенную на рояле ноту. Попробовали. Тот не смог сразу определить разницу между первичным звучанием и его звуковым следом; Глазунову пришлось несколько раз простучать по очереди первичное и последующее созвучия, чтобы ученик точно зафиксировал их различие.

— А теперь вы мне, — попросил Александр Константинович и отошел в дальний угол класса, став лицом к стене. Тут уж студент постарался: взял на рояле архисложное звуко сочетание и через несколько секунд отпустил одну из средних клавиш. Глазунов сосредоточенно пожевал губами и почти сразу безошибочно назвал искомый звук, продемонстрировал тем самым полную скоординированность совершеннейшего слуха с «запоминающим устройством» своей памяти. Присутствующие были настолько потрясены, что даже не осмелились продолжать игру, выражаясь спортивным языком, «за полным преимуществом противника».

Доброта и излишняя деликатность Александра Константиновича не позволяли ему прямо в лоб отрицательно высказываться по поводу не понравившихся ему сочинений; вместе с тем, он не мог и кривить душой, оставляя в неведении авторов, чьи произведения он считал плохими. В этой связи мне вспоминается, как ленинградский профессор Акимов (имени его я не припомню, так же как и того, что он преподавал, кажется, нечто теоретическое) посвятил Глазунову свой квартет и организовал его публичное исполнение.

И вот в зале, ныне носящем имя Глазунова, в присутствии самого маститого композитора, квартет, которому было присвоено его имя (И. Лукашевский, А. Печников, А. Рывкин и Д. Могилевский), сыграл новый опус жаждавшего «высочайшего» одобрения малоодаренного автора. Сам Акимов, высокий лохотенный европеец со вкрадчивыми манерами, поместился за спиной сидевшего в первом ряду Глазунова и, лишь только отзвучал последний аккорд, ловко вывернулся и предстал перед Александром Константиновичем. Изогнувшись в форме вопросительного знака, он угодливо спросил:

— Ну и как? Жду приговора, дорогой метр.

Наступила минута тягостного молчания. Затем в наступившей тишине все явственно услышали глуховатый голос Глазунова, изрекшего:

— Басок альты мало использован...

И всё. После такого «приговора» всякие комментарии были излишни.

...А еще вспоминается мне случай, где вместе с Глазуновым был «задействован» другой профессор Ленинградской консерватории — Александр Матвеевич Житомирский. Но прежде надо сказать несколько поясняющих слов об этом оригинальном человеке.

Начать с того, что он никому не подавал руки. Говорили, что в молодости он потерял малолетнюю дочь, ставшую жертвой какой-то заразной болезни; случай давний, но с той поры Александр Матвеевич дал зарок избегать всяких рукопожатий. Правда, эта мания порой приводила к неприятностям, особенно в случаях, когда Житомирского представляли незнакомым людям, а однажды даже чуть не послужила поводом для дипломатических осложнений во время посещения консерватории одной иностранной делегацией<sup>1</sup>.

...Но возвратимся к Глазунову. Именно он-то и позабыл о всем известной странности в поведении Житомирского, когда вышел поприветствовать его в день юбилейного концерта по случаю некоей даты педагогической деятельности последнего.

После исполнения Симфонической поэмы Александра Матвеевича наш уважаемый и любимый ректор произнес одну из самых своих длинных речей (длинных по меркам Глазунова, ибо она длилась не более двух-трех минут), в которой упомянул и о том, что Житомирский является учеником Римского-Корсакова, и отметил его заслуги на педагогическом поприще, и, наконец, дал высокую оценку творчеству юбиляра. Мы, собравшиеся в зале, плохо разбирали бормотание Глазунова, говорившего по своему обыкновению очень тихо и, если так можно сказать, «себе в жилет». До нас долетали лишь отдельные фразы: ...дорогой Александр Матвеевич... высокоторжественный день... доброго здоровья... больших успехов...; все было понятно и так, тем более, что в завершение своей речи Глазунов всей своей массой двинулся на Житомирского и, забывшись, протянул ему руку! Все обмерли. Тот же, сделав шаг назад, заложил руки за спину! Картина! Глазуновская рука беспомощно повисла в воздухе, и тогда Александр Константинович нащупал пуговицу на черном бархатном жилете Житомирского и осторожно потряс ее, вложив в этот жест столько доброжелательства, сколько иному не удавалось бы выразить и в самом горячем рукопожатии.

Я до сих пор не имел случая упомянуть о каких-либо иных чертах характера Александра Константиновича, кроме производ-

<sup>1</sup> Рассказывали, что лишь однажды Александр Матвеевич вынужден был поступиться своим железным принципом, — это когда беляевский кружок, где он подвизался, посетил Ф. И. Шаляпин. Огромный, устрашающий, не снимая шубы и шапки, ворвался тот в комнату, где выстроились молодые музыканты, жаждавшие знакомства со знаменитым певцом, и, протягивая всем по очереди свою ладонь, рычал: «Шаляпин... Шаляпин...» Когда очередь дошла до Житомирского, тот попытался было заложить руки за спину, но грозное шаляпинское — Ну!!! — мгновенно привело его в чувство, и он, во избежание худших последствий, «оскоромился» рукопожатием. (Я привожу эту любопытную историю, не ручаясь, однако, за ее абсолютную достоверность, ибо почтенный музыкант, мне ее поведавший, лично не был свидетелем описанной сцены.)

ных от бесконечной доброты и деликатности. Так, по-моему, он был начисто лишен чувства юмора, не любил анекдотов, не мог в полной мере оценивать забавные житейские ситуации — был слишком для этого серьезен: всякие шутки принимал за чистую монету.

Лишь однажды мне удалось услышать из его уст нечто вроде притчи на музыкантскую тему. Было это в разгар экзаменов, когда косяком пошли студенты, прекрасно натасканные по части фактологии (что? где? когда? — выражаясь терминологией модной ныне телеигры), но зачастую пасующих перед самой музыкой (так сказать, плывущих «вокруг музыки», если воспользоваться заглавием другой популярной телеигры). В перерыве Глазунов вдруг изрек, ни к кому в особенности не обращаясь:

— Повар готовит яичницу. Посетитель ест яичницу. А теоретик стоит рядом и говорит: «Это яичница»... При этом Александр Константинович даже не улыбнулся; видимо ему изрядно поднадоели околomuзыкальные болтуны, временами покусывавшие его за пятки. Поговаривали даже, что раздражение, вызванное неуважительными высказываниями по его адресу, якобы, ускорило отъезд Александра Константиновича в долгосрочную заграничную командировку; во всяком случае, приведенные в некоторых биографиях отдельные письма Глазунова могли послужить известным основанием для таких предположений<sup>2</sup>. И все же хочется думать, что не сам Александр Константинович вздумал на старости лет «освежиться» поездкой в Париж, сменить на долгий срок привычную ему родную атмосферу России, где на правах последнего из могикан он был предметом гордости и всеобщего поклонения, где по праву считался Музыкантом № 1, классиком, притягательной силой для всех, кто хотел посвятить себя Музыке с большой буквы<sup>3</sup>. Не вернее ли будет предположить, что он, главным образом, послужил в качестве «ракетносителя» для лиц, использовавших какое-то его минутное раздражение в личных интересах и толкнувших его на принятие решения, сделавшее его несчастным на все оставшиеся годы жизни?!

А то, что он был несчастен на чужбине, в этом нет никакого сомнения. Сошлюсь на некоторые известные мне факты из жизни Глазунова в Париже.

Начать с того, что он там был мало кому нужен, — иностранец, музыкант, далекий от современных модных течений; в общем — сплошной анахронизм! На единственный объявленный концерт из его произведений пришло очень мало народу, преимущественно

<sup>2</sup> Так, например, в книге А. Курцман «А. К. Глазунов», изданной к столетию со дня рождения композитора (серия: Школьная библиотека. М., 1965), на стр. 151 приведена цитата из письма Александра Константиновича, которая должна натолкнуть читателей на мысль, что Глазунов уехал за рубеж вследствие травли его некоторыми ленинградскими музыкантами.

<sup>3</sup> Я сам, выбирая, где продолжить начатое в провинции музыкальное образование, подобно многим моим сверстникам отдал предпочтение Ленинградской консерватории именно вследствие того, что ее деятельность была освящена духом Глазунова.

русские эмигранты старшего поколения, сохранившие память о прошлом русской музыки.

Сочинения, написанные Глазуновым в Париже, редко издавались и почти не исполнялись. Самое крупное из них — Концерт для виолончели с оркестром — был переслан в Ленинград и лишь там сыгран профессором консерватории А. Н. Штримером в сопровождении оркестра Ленинградского радиокомитета. Глазунову сообщили дату исполнения, и он слушал свое произведение по радио с помощью любительской радиоаппаратуры, причем, говорят, был счастлив, растроган и даже прослезился.

К сожалению, у Александра Константиновича не было никакой связи с посольством СССР во Франции; его спутницы — мать и дочь Гавриловы — всячески ограждали стареющего композитора от лишних контактов, могущих привести того к самостоятельным решениям. В этом я смог убедиться лично через двадцать лет после кончины Глазунова. В 1956 году по поручению Министерства культуры СССР я попробовал вступить с Гавриловыми в переговоры по поводу репатриации нотного наследия парижского периода жизни Глазунова, не представлявшего никакой материальной ценности, и которое, по нашему мнению, должно было быть воссоединено с основным архивом композитора в Ленинграде. Советник по культуре информировал меня, что посольство уже не однажды имело на этот счет поручения Москвы и предпринимало тщетные попытки связаться с Гавриловыми, но те упорно уклонялись от встреч с представителями СССР<sup>4</sup>.

Я побывал на его могиле и был удручен одиночеством и заброшенностью места упокоения великого русского композитора. Даже если говорить только об иностранцах, нашедших последний приют на французской земле, то по сравнению, например, с великолепным мавзолеем Россини на всемирно известном кладбище Пер-Лашез или даже с приметной гранитной плитой на престижном кладбище Батиньоль, на которой (хотя и по-французски) начертано: «Здесь покоится Федор Шаляпин — великий сын земли русской», — место захоронения праха Глазунова на третьестепенном парижском кладбище (где-то в районе бывшей ярмарки подержанных автомобилей) выглядело более чем скромно: небольшой бюстик на метровой колонке с надписью по-французски — «Александр Глазунов» и далее помельче — «русский композитор» и даты рождения и смерти. Сторож, которого я спросил, кто здесь похоронен и посещается ли эта могила, ответил, что похоронен здесь какой-то русский музыкант, который, видимо, не имеет родственников во Франции, и что он, сторож, смотрит за могилой на общих основаниях. Я понял намек и поощрил старика для дальнейших стараний усиленной купюрой, чем тот был несказанно доволен.

<sup>4</sup> Я смею утверждать, что немалую роль в его отъезде сыграли именно мать и дочь Гавриловы; и уж во всяком случае они всемерно препятствовали возвращению Глазунова на родину, тяготившегося в последние годы парижской жизнью. Но что он мог сделать — старый и больной, целиком зависевший от постороннего попечения?!

Так состоялась последняя моя встреча с незабвенным Александром Константиновичем, всколыхнувшая рой щемящих воспоминаний более чем четвертьвековой давности!..

Здесь уместно перескочить сразу на полтора десятка лет вперед. Как отрадно ныне сознавать, что оба они — Глазунов, а вскоре за ним и Шаляпин — нашли вечное упокоение на земле народа, плотью от плоти, кровью от крови которого они являлись по рождению и по духу.

Сегодня Александр Константинович покоится в некрополе Александро-Невской лавры рядом с Глинкой, Даргомыжским; Бородиным, Римским-Корсаковым, Чайковским и еще некоторыми великими композиторами, вместе с ними олицетворяя славу и гордость русской музыкальной культуры<sup>5</sup>.

Завершая свои воспоминания, я вновь возвращаюсь к живому Глазунову, — Глазунову времен его ректорства Петербургской — Петроградской — Ленинградской консерватории. Он возглавил это старейшее в России высшее музыкальное учебное заведение в 1905 году, вступив в эту должность после Н. А. Римского-Корсакова и по его рекомендации. Уже тогда он был единственной фигурой, способной в год революционных событий объединить своим авторитетом коллектив студентов и преподавателей для продолжения учебной работы. С той поры на эту выборную тогда должность ректора баллотировалась только одна кандидатура — Глазунова, других не было и не могло быть! И в послереволюционные годы, когда ректора уже не выбирали, а он бывал назначаем органами Наркомпроса республики, опять-таки единственным бесспорным кандидатом являлся все тот же Глазунов — крупнейший композитор страны, осуществлявший живую связь между славным прошлым русской музыки и ее дальнейшим перспективным развитием.

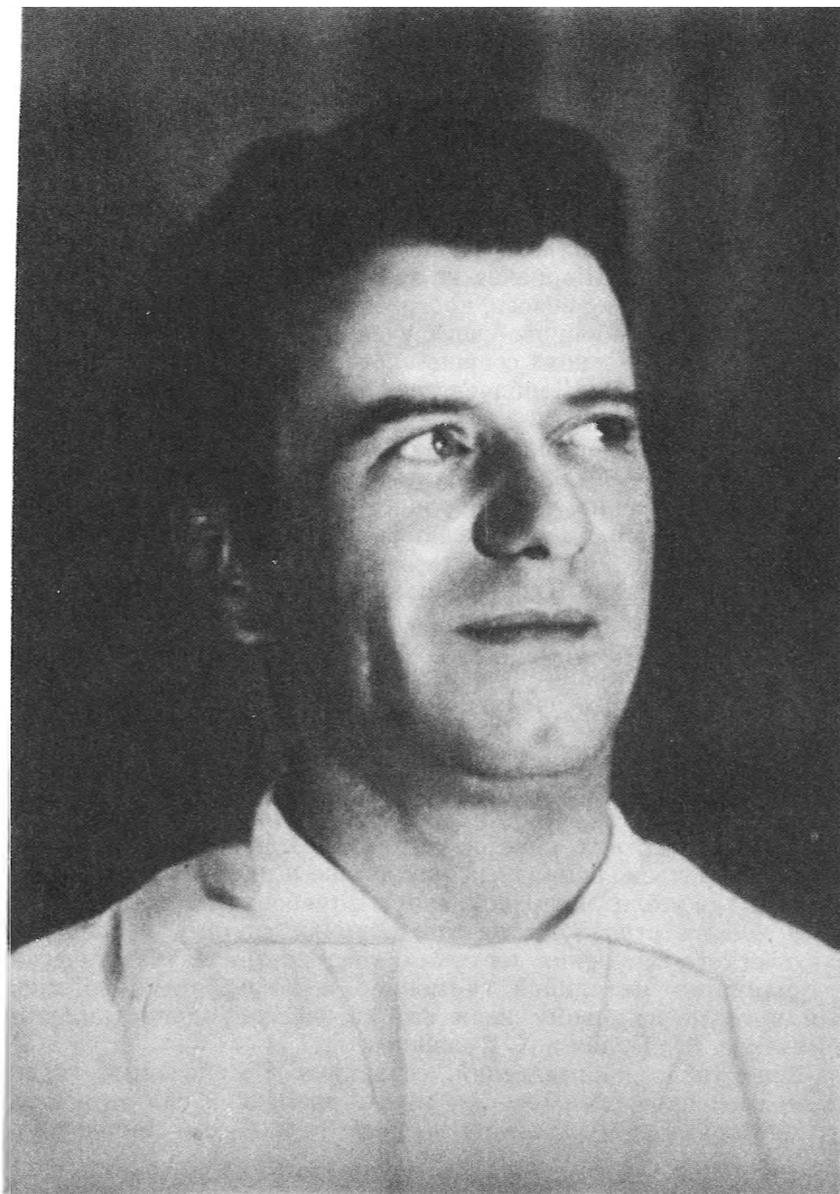
Так он и остался в нашей музыке — гигантской фигурой на стыке веков новой эры.

## *О В. Щербачеве и его школе*

Одной из примечательных фигур музыкальной жизни двадцатых — сороковых годов был Владимир Владимирович Щербачев — талантливый композитор, выдающийся педагог, видный общественный деятель, интересный обаятельный человек.

Начав свою композиторскую деятельность в предреволюционные годы (Щербачев учился в Петербургской консерватории с 1909 по 1914 год), он с первых же дней революции с головой ушел в музыкально-просветительскую и общественную работу, стал активно сотрудничать в МУЗО Наркомпроса.

<sup>5</sup> Прах Ф. И. Шаляпина перезахоронен на Новодевичьем кладбище в 1984 г.



*В. В. Щербачев.*

Вскоре Щербачев был приглашен преподавать на композиторском отделении Петроградской консерватории, и это явилось знаменательным событием: именно на педагогическом поприще ему удавалось добиться наибольших успехов — воспитать несколько поколений советских композиторов и создать школу, которую впоследствии стали называть «школой Щербачева».

В. В. Щербачев — трудная, противоречивая и не очень счастливая фигура. Благодаря своему общественному темпераменту, широте взглядов и органической нетерпимости ко всякой рутине, он стал в центре событий, связанных с коренной ломкой установившихся представлений и переустройством музыкальной практики в первые годы революции. Горячо выступая против всего устаревшего, обветшалого, Щербачев не всегда мог противопоставить этому стройную систему нового, прогрессивного; он стоял на позициях «нового вообще», поощряя своих учеников на поиски этого «нового» во всех направлениях современного искусства.

Конечно, не будь Щербачев так активен в отстаивании своих взглядов на искусство, он вошел бы в историю как фигура вполне благополучная. Но он был слишком деятелен и не умел пассивностью страховать себя от возможных ошибок... В результате постепенно сложился миф, что Щербачев был чуть ли не главой формалистов; он, якобы, и сам сочинял ультрамодернистическую музыку и направлял на этот путь своих учеников. В противовес этому я считаю своим долгом нарисовать достоверный портрет русского советского композитора, превыше всего ценившего в искусстве эмоциональную выразительность и гуманистическое начало, педагога, чья яркая индивидуальность никогда не подавляла индивидуальности его учеников, наоборот, будила и развивала их собственную творческую инициативу.

Пользуясь «дистанцией времени», я пытаюсь заново осмыслить значение Щербачева в истории советской музыкальной педагогики. Мне становится очевидным, что он не только «проветрил воздух» консерваторских классов от затхлого академизма, сохранившегося от предреволюционных времен, но и внес большой позитивный вклад, приблизив преподавание к требованиям жизни. Создав новую, весьма стройную для того времени систему преподавания практического сочинения, он сумел «подпереть» ее теоретическими дисциплинами: мелодикой, гармонией и полифонией — дисциплинами, которые по-новому вели его творческие единомышленники П. Рязанов, Ю. Тюлин и Х. Кушнарев.

Общее число произведений, созданных Щербачевым, относительно невелико: слишком уж много времени и сил отнимала у него консерватория<sup>1</sup>. Поэтому первый период его творчества (я

<sup>1</sup> Щербачев был приглашен в консерваторию в конце 1923 г. Первоначально он преподавал практическую гармонию и чтение партитур, а также общий курс анализа форм. Вспоминая сейчас поименно всех, кто учился у Щербачева по сочинению в мои годы — с 1926 по 1931 г., я, не боясь преувеличений, могу утверждать, что средняя численность его класса составляла тогда примерно 15—17 человек.

имею в виду начало двадцатых годов) — период увлечений символизмом, трагедийной романтикой «потустороннего» — можно назвать «предконсерваторским». В это время Щербачев написал романсы на стихи А. Блока, фортепианные пьесы под общими названиями «Выдумки» и «Нечаянная радость», усиленно работал над грандиозной Второй симфонией, которую закончил в конце 1925 года. Все эти произведения внушены поэзией тогдашнего властителя дум — Александра Блока. Нет сомнения, что в творчестве выдающегося русского поэта внимание Щербачева привлекала не только область тончайшей лирики, но и «космические» катаклизмы, которым в сознании художественной интеллигенции того времени уподоблялась революция.

Именно таков смысл пятичастной Второй симфонии для большого оркестра, хора и солистов, где использованы стихотворения Блока. Четыре части этого монументального произведения (составлявшие по замыслу автора первое отделение концерта) рисуют крушение личного, смятение одиночества перед лицом грандиозных картин мироздания. Пятая часть симфонии (второе отделение концерта) мыслится как обобщающий финал, содержание которого — трагедия обреченности.

Вторая симфония венчает собой целую серию «блоковских» произведений Щербачева — своего рода эскизов, предваряющих симфонию. Композитор рассчитывал осуществить когда-нибудь «действие», которое начиналось бы камерным концертом из его блоковских романсов и фортепианных «Выдумок», а завершалось на следующий вечер исполнением симфонии. Этот неосуществленный замысел не только дает ключ к пониманию эстетических воззрений молодого Щербачева, но и свидетельствует о его тогдашней склонности к преувеличенным концепциям, к непомерному раздуванию субъективного<sup>2</sup>.

Постепенно Щербачеву удалось преодолеть в творчестве черты символизма. В конце тридцатых — начале сороковых годов язык композитора меняется. В его сочинениях все большее место занимают русские интонации, выкристаллизовывается «плагальность», напряженная диатоника. Что это — абсолютно ли новое появилось в его творчестве, или могучие живительные соки окружающей действительности взрастили ранее заложенные семена?

В Петербургской консерватории Щербачев учился у Лядова и Штейнберга, продолжателей школы Римского-Корсакова; и хотя учился он в годы широкого распространения различных новых веяний, классические традиции были сильны во вкусах и в произведениях ряда композиторов. Кроме того, был еще жив и возглавлял консерваторию А. К. Глазунов — «последний из могикан», гордость русской музыки!

<sup>2</sup> Очень жаль, что композитор обращался к поэзии Блока лишь в годы своего увлечения символистской поэзией. Тогда он искал опоры в ранних стихах поэта. А как много мог бы почерпнуть Щербачев из поздних поэм и стихотворений поэта, в которых Блок с потрясающей силой отразил революционную романтику Великого Октября!

Нет ничего удивительного, что первые произведения Щербачева — симфонические пьесы «Шествие» и «Сказка», Первая симфония, Первая соната для фортепиано — были написаны в традициях «новой русской школы». Но уже в годы учения Щербачев один год проработал в качестве концертмейстера в знаменитом дягилевском балете, побывав с этой труппой и в Париже, и в Лондоне, и, естественно, близко познакомился с соблазнами «Мира искусства» — русским импрессионизмом, представленным балетами И. Стравинского («Петрушка», «Жар-птица»), Н. Черепнина<sup>3</sup> («Павильон Армиды»), а также произведениями К. Дебюсси, М. Равеля, П. Дюка... И позже Щербачев пылливо изучал новейшие партитуры русских и западноевропейских авторов. Так в свой «блоковский» период Щербачев в мучительных поисках наибольшей выразительности сблизился с творчеством Скрябина, Брукнера, Рихарда Штрауса и, особенно, Малера, к произведениям которого неоднократно обращался, находя все новые стороны в симфонизме австрийского мастера.

Уже в Третьей симфонии (окончена в 1931 году) Щербачев по-рывает со сгуственным психологизмом; сквозь гротеск и шутейность явственно пробивается русская национальная стихия. Пусть здесь еще преобладает стилизация. Но чем дальше, тем большие возможности находит композитор в интонационном языке своего народа.

В этом отношении интересен замысел Четвертой, «Ижорской» симфонии, возникшей как живой отклик на призыв Горького создавать художественную историю заводов. Ораториальными приемами композитор рисует быт захолустного Колпина, тяжелую безрадостную жизнь заводских рабочих, их революционную борьбу. В целом симфония не вполне удалась: несколько рыхла по форме и явно перенасыщена прозаизмами. И все же — это бесспорно русское произведение, многие страницы которого впечатляют жизненной правдой, меткими характеристиками, яркой эмоциональностью.

Еще сильнее проявилось национальное начало в Пятой симфонии (вторая редакция симфонии относится к 1950 году). Особенно удались автору пласты выразительной лирики, примером чего могут служить первая и третья части симфонии — глубоко поэтичные и обаятельные.

Здесь необходимо отметить одно типичное свойство музыки Щербачева: по своей природе она импровизационна, и это тем более заметно, когда композитор обращается к крупным формам. Импровизационность у Щербачева — того же происхождения, что у Скрябина или у Рахманинова. Композитора словно «захлестывает» волна эмоций, и он «спешит» выплеснуть в едином порыве внезапно нахлынувшие чувства... Но и Скрябин, и Рахманинов обладали удивительной способностью мыслить в больших масшта-

<sup>3</sup> Под руководством Н. Н. Черепнина Щербачев проходил в консерватории курс чтения партитур, что также не могло пройти бесследно для формирования эстетических взглядов молодого композитора.

бах, поэтому их импровизационность воспринимается не как недостаток, а как особенность их творчества. Щербачев же отличался более «коротким дыханием» и далеко не всегда сводил концы с концами в своих монументальных творениях. В таком постоянном противоречии между лирическим, по преимуществу, складом дарования и стремлением к концепциям крупных масштабов коренятся, по моему мнению, неудачи некоторых работ Щербачева.

Зато оперетта «Табачный капитан», впервые увидевшая свет рампы в 1943 году, и по сей день идет на сценах некоторых театров. Интересно, что и в этом жанре Щербачева привлекла русская историческая тема, положенная в основу либретто Н. Адуева.

Как композитор он более всего нашел себя в звуковом кино, работал в содружестве с выдающимися мастерами этого жанра, участвуя в создании реалистических фильмов на русскую историческую, бытовую и современную революционную тематику. Таковы: «Гроза» (1934), «Балтийцы» (1937) и «Петр Первый» (1939) — три фильма, получившие в свое время широкую известность. Высокая художественная ценность музыки, написанной к «Грозе» и «Петру Первому», была столь очевидна, что на их основе автором созданы самостоятельные сюиты, из коих «Гроза» на долгий срок вошла в репертуар как одно из популярнейших симфонических произведений.

В «Грозе» Щербачеву равно удалось и красочные жанровые сцены, и меткие бытовые зарисовки, и характеристики действующих лиц. И главное, он нашел чудесную, напоенную лиризмом мелодию для характеристики «луча света» — Катерины, томящейся в «темном царстве». Мастерски сплетая эту тему с мрачным песнопением, олицетворяющим «темное царство», автор добился огромного нарастания напряжения и предельной выразительности в обрисовке катастрофы.

Сюита «Петр Первый» при всех своих больших достоинствах менее значительна, чем «Гроза». Построенная по принципу стилизации, музыка, необычайно уместная и достоверная в фильме, оказалась в своем «чистом» виде несколько умозрительной, эмоционально обедненной, хотя и изобилующей множеством превосходных деталей.

Работа над киномузыкой активизировала интерес Щербачева к различным жанрам музыкального театра. Некоторое время он работал над оперой «Анна Колосова» — на тему о трагической судьбе крепостной актрисы: затем стал с увлечением сочинять оперу об Иване Грозном. Оба оперных замысла, к сожалению, остались незавершенными...

Особо вспоминается мне работа конца двадцатых годов над ораторией «Ленин» по поэме Маяковского (с использованием текстов других поэтов и писателей-прозаиков). Замысел этой коллективной работы возник по инициативе Щербачева, который привлек к ее написанию некоторых своих учеников и творческих единомышленников. Первую часть — «Ленин на трибуне» — писал Б. Арапов, следующую — «Первый коммунистический субботник» — В. Воло-

шинов, третью — «Смерть Ленина» — и четвертую — «Ленин жив в наших сердцах» — я, пятую часть — «Завод» — А. Животов, шестую — «Первый советский трактор» — М. Юдин и, наконец, финал — сам Щербачев.

С огромным подъемом сочиняли мы это грандиозное по замыслу, «берлиозовское» по масштабам звучания произведение! <sup>4</sup> Щербачев был действительно душой этого сложного творческого начинания: мы показывали ему темы и эскизы, советовались по всем вопросам содержания и технологии.

Помню, как мне не удавалось на первых порах найти музыкальный образ глубочайшей скорби для третьей части оратории (у меня получался традиционный похоронный марш). Щербачев раскритиковал самый подход к решению темы и посоветовал мне искать не процесс, а состояние. При этом, он двумя-тремя словами очень «зримо» описал музыкальные признаки того, что он понимал под «состоянием». Помог Щербачев и Б. Арапову, когда порекомендовал ему интересный замысел первой части: сначала большой оркестровый фрагмент в характере драматического скерцо, в котором постепенно нагнетается чувство ожидания, состояние крайнего волнения, а затем исполненная максимальной силы разрядка в виде единого возгласа: «Ленин!», произносимого всеми участниками в момент появления на трибуне вождя. По мысли Щербачева, такой прием должен был своей внезапностью произвести на аудиторию потрясающее впечатление.

Наряду с этими запомнились и некоторые любопытные приемы художественного воплощения, как-то: вздох изумления огромной толпы при виде вышедшего на поле первого советского трактора: само слово «трактор» начиналось в партитуре М. Юдина раскатом малого барабана и по мере нарастания подхватывалось хором чтеца.

Или еще — остроумно изобретенный А. Животовым «индустриальный» фон для части, изображающей завод: звукоподражание достигалось здесь не оркестровыми эффектами, а тем же хором чтецов, шепотом произносившим... различные комбинации чисел. И еще помню, что была заказана специальная планка, с помощью которой можно было нажать одновременно все 88 клавиш рояля... и т. д., и т. п.

Однако спешу оговориться: не в подобных кунштютках заключался главный смысл описываемого сочинения — они являлись лишь частностями того важного, выразительного, волнующего, к которому мы все стремились: всеми доступными нам средствами нарисовать живой многоплановый образ любимого народом вождя, попытаться хоть в малой степени передать источаемые им свет и тепло <sup>5</sup>. Чувство ответственности было столь велико, что, быть мо-

<sup>4</sup> Партитура оратории «Ленин» предусматривала участие четырех солистов-певцов, одного солиста-чтеца, смешанного хора, детского хора и тройного состава симфонического оркестра.

<sup>5</sup> Произведение предполагалось к исполнению в ленинские дни 1929 г. К сроку были закончены и сланы в расписку все части, кроме второй и седьмой. Впоследствии все партитуры были безвозвратно утеряны.

жет, поэтому и сам Щербачев так и не завершил финальную часть: ведь он должен был написать сильнее, убедительнее всех нас! Я помню, с каким волнением он показывал нам свои эскизы финала оратории и как он их браковал, вопреки нашим одобрениям...<sup>6</sup>

Рассказывая о коллективной работе над ораторией «Ленин», я мысленно очутился в классе на третьем этаже Ленинградской консерватории, и Владимир Владимирович предстал перед моим взором как авторитетный педагог, как любимый учитель.

Сейчас, по прошествии многих лет, сталкиваясь с его многочисленными учениками, рассеянными по всей нашей стране, я хотел бы подчеркнуть, что все они глубоко чтут его память, как и ученики его учеников (таких тоже немало), и просто музыканты различных специальностей, которым когда-либо доводилось с ним общаться.

Здесь кроется «секрет» педагогики Щербачева, основанной на обязательности глубоких человеческих отношений между учителем и учениками. Он пользовался у нас непререкаемым авторитетом именно потому, что был не просто высокообразованным музыкантом, но и человеком высоких этических качеств, другом каждого из нас во всех наших житейских и художнических делах.

Он никогда не навязывал ученикам своих композиционных решений, а, наоборот, всемерно стремился разбудить их собственную инициативу, помогал развивать сильные стороны дарования каждого. Поэтому в классе у него сочиняли весьма по-разному, особенно в отношении музыкального языка; здесь не существовало никаких ограничений, каждый писал сообразно своему вкусу, причем некоторые — весьма остро<sup>7</sup>. Сам же Щербачев, писавший относительно традиционно, также пытался — в период увлечения «современничеством» — «обострить» свою музыку; однако это ему плохо удавалось (примеры тому: инвенция из «Северного альманаха» или Третья симфония). Однажды он с известной долей досады признался, что ему никак не удастся писать столь же «современно», как некоторым его ученикам.

Итак, Щербачев поощрял в студентах каждое проявление самостоятельности, каждый намек на собственный художественный замысел. Конечно, легко сказать «разбудить творческую инициативу»! На практике же это означает — предугадать в начинающем музыканте безусловное наличие этой инициативы, пусть в зачаточном состоянии, а затем в процессе обучения отчетливо представлять себе особенности дарования, уровень вкуса, склонности

<sup>6</sup> В этой связи я хотел бы отметить, что Владимир Владимирович был болезненно мнителен во всех вопросах, касающихся его творчества. Обычно такой самоуверенный, он нервничал и даже казался сконфуженным на прослушивании его произведений.

<sup>7</sup> Следует отметить, что хотя ограничений и не существовало, но кое-какие предпочтения все же иногда проскальзывали у Щербачева; они бесспорно отдавались мелодической, ясной, эмоциональной музыке. И в то же время Владимир Владимирович, видимо, боясь отстать от моды, порой поощрял новаторство, не отвечающее его личным склонностям и вкусам.

каждого из своих учеников. Всем этим Щербачев владел в полной мере. Занимался Владимир Владимирович с каждым из нас, если так можно выразиться, по индивидуальной программе, и это обеспечивало особо благоприятные условия для развития различных дарований. Вместе с тем были у него и общие, обязательные для всех педагогические принципы.

В противовес сложившейся системе узкотехнологического «на-таскивания» Щербачев смело осуществил идею всестороннего обучения композиторов, тесно увязав свой курс практического сочинения с «производственной практикой». Он всемерно поощрял студентов писать разнообразную прикладную музыку и не уставал внушать им, что соприкосновение со смежными искусствами обогащает фантазию композитора, развивает профессиональные навыки. Наиболее работоспособных и подвинутых учеников он лично рекомендовал для работы в театральных, концертных и самостоятельных организациях, не без основания считая, что работа «на заказ» дисциплинирует, учит самостоятельно трудиться.

Проводя на практике свою систему, Щербачев принимал энергичное участие в дальнейшей судьбе сочинений, написанных его учениками: находил исполнителей, проводил репетиции, продвигал к исполнению в концертах, содействовал напечатанию — и все это убежденно, темпераментно, не щадя времени и сил.

В классе у него, наряду с чисто академическими произведениями, постоянно звучали то пионерские песни, написанные кем-либо из нас в результате поездки в пионерлагерь, то хоровое сочинение для самостоятельности — с сопровождением духового или народного оркестра, то театральная музыка. Из наиболее значительных работ этого рода напомним оперу-хронику «1905-й год», которую писали четыре студента класса Щербачева: В. Желобинский, Ю. Кочуров, В. Томилин и И. Туския по заказу бывшего Маринского театра. В процессе написания фрагменты оперы неоднократно подвергались горячему обсуждению в классе<sup>8</sup>.

Вообще занятия в классе Щербачева принадлежали к числу интереснейших в консерватории. Сколько живых и ценных мыслей высказывал Владимир Владимирович о музыкальной форме, об инструментовке, о стилях и т. д. Как сильно расширял он кругозор студентов не только в области музыки, но и литературы, живописи, театра. Недаром на его уроках постоянно присутствовали студенты других классов, иногда и вовсе не композиторы, а теоретики или исполнители — все, кто тянулся к живому слову, к горячей артистической атмосфере в искусстве...

К работам прикладного характера Владимир Владимирович относился с той же высокой требовательностью, как и «академическим». Он не терпел, когда в одних своих сочинениях автор изъяснялся сложным музыкальным языком, а параллельно писал упрощенные опусы для «широкого потребления». Он справедливо

<sup>8</sup> Опера «1905 год» была закончена в 1930 г. Ее постигла судьба многих произведений на современную тему: она так и не была поставлена на сцене.

квалифицировал это как приспособленчество и обычно учинял по каждому такому поводу «допрос с пристрастием», дабы выяснить, где же настоящее лицо композитора? Конечно, в известных пределах он допускал абсолютно неизбежные «поправки на жанр», когда речь шла о произведениях для массовой аудитории, но понимал это как особую лаконичность формы, четкость фактуры, экономию гармонических средств.

«Если композитор не может написать произведения массового жанра, оставаясь самим собой, значит, и во всех иных жанрах он пишет надуманную, нежизненную музыку», — сказал как-то Щербачев.

Удивительно, что подобные мысли были высказаны композитором, так и не решившим задачу создания музыки для широкой массовой аудитории, к чему он стремился всеми силами души... Педагог и мыслитель переросли в нем творца, а строгая выскальность к самому себе не позволила избрать проторенную дорожку расчетливого копирования апробированных образцов, как это и по сей час делают некоторые...

Всякий поступивший в класс Щербачева прежде всего писал «арию» — медленную, преимущественно инструментальную пьесу широкого мелодического дыхания. В процессе выполнения этого задания студент учился строить выразительную мелодию с одной кульминацией и последующим спадом. Никаких «квадратностей», никаких кадансовых завершений — все должно было быть сделано предельно плавно!

Сочинение «арии» являлось программой работы: в ней наиболее отчетливо проявлялся важный для щербачевской школы принцип «единоборства» композитора с музыкальным материалом; композитор должен был при этом утвердить свою волю, преодолевая свойства материала. Щербачев учил, что в руках мастера мелодия оживает, обретает почти физическую весомость, и если ей не противодействовать, то она устремится вниз, к достижению полного покоя. Композитор, наоборот, прилагает все усилия, чтобы воспрепятствовать этому: энергичными толчками либо плавными нажимами он движет ее вверх — к кульминации. При этом на каждом шагу сказывается «тяжесть» мелодии: как только хоть на мгновение ослабевает нажим, как только композитор переведет дыхание, вытрет лоб после очередного усилия — мелодия успевает немного скатиться вниз и частично заполнить отвоеванное звуковысотное пространство. После достижения кульминации усилия композитора ослабевают, он постепенно теряет свои ранее завоеванные позиции, мелодия приходит к исходному положению — фаза движения заканчивается.

Разумеется, я несколько вольно, даже слегка аллегорически описал преподанный нам в свое время принцип мелодического развития — никогда наш учитель не формулировал его именно так. Но основной смысл многих замечаний В. Щербачева и его ближайшего соратника по музыкальной педагогике П. Рязанова передан мною верно.

Под стать мелодике и гармонический фактор рассматривался Щербачевым в непрерывном развитии. На убедительных примерах он показывал, как постоянно назревает в тональной музыке тот или иной каданс и как каждый раз что-либо мешает окончательному его свершению: то в решительный момент появляется иная тональность, то каданс оказывается несовершенным, а то возникает столь тесное сопоставление двух тональностей, что обе они становятся функциями третьей, сильнейшей...

Анализируя музыку в движении, Владимир Владимирович резко критиковал всякое «топтанье на месте». К таковому он в первую очередь относил квадратность построения, основанную на буквальных повторениях равновеликих отрезков музыки. В противовес этому Щербачев предлагал ученикам учиться у Бетховена, как пользоваться повторами, чтобы они служили динамике поступательного движения: а для этого каждый повтор должен либо вызывать дальнейшее дробление масштабов (то есть ритмогармоническое ускорение), либо использоваться для объединения мелких образований в более крупные волны движения, превышающие первоначальный разбег.

Надо сказать, что в борьбе со статикой Щербачев долгое время допускал известные полемические преувеличения. Он, например, считал «топтанием» и принцип вариационного развития, столь характерный для русской народной плясовой музыки. Лишь значительно позже сумел он провести грань между великолепной красочной особенностью народного (и не только русского) искусства и статичностью мышления отдельных композиторов.

Очень четко разграничивал Щербачев понятия ритма и метра, формы и схемы. Он прививал своим ученикам стремление проникнуть в существо ритмических и формообразующих процессов, не ограничиваясь звучанием простых и сложных метров, различных схем А + В + С и т. д. Метры Щербачев относил к сфере техники записи; схемы — к типовому расположению музыкального материала; по-своему он пытался поставить проблему видимости и сущности применительно к музыковедению.

В этой связи я не могу не вспомнить, как содержательно — не в пример старой консерваторской «энциклопедии» — объяснял Щербачев драматургию сонаты, показывая отличия сонатного принципа от рондального. Впервые тогда мы поняли, что не на всяких двух темах может быть построена экспозиция сонаты, что не всякое чередование тем, хотя бы и сотворенное по всем правилам типовой схемы, годно для рондо, и многое другое.

Надо сказать, что музыкальные анализы, проводимые Щербачевым на его уроках, были всегда исключительно интересными. Я помню его блестящие многочасовые разборы Девятой симфонии Бетховена и «Бориса Годунова» Мусоргского — это были «коньки» Владимира Владимировича! Кроме того, за годы моей учебы мы проанализировали в классе бездну музыки: почти все Бранденбургские концерты и многие клавирные и органые прелюдии и фуги Баха; соль-минорную и до-мажорную симфонии и Реквием

Моцарта; симфонии и увертюры Бетховена; «Камаринскую» и «Арагонскую хоту» Глинки; обе сонаты и некоторые баллады Шопена; «Карнавал» Шумана; Неоконченную симфонию, ре-минорный квартет и фореллен-квнтет Шуберта; симфонии Брамса и Дворжака; до-минорную симфонию, смычковые квинтеты и некоторые квартеты Танеева; Первую и Третью симфонии Малера; «Дон-Жуан» и «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса; «Скифскую сюиту», Первый и Третий фортепианные концерты Прокофьева; «Петрушка» Стравинского и массу других произведений.

Не все из названного материала было показано целиком — часть его фигурировала в выдержках, иллюстрируя основные мысли и положения педагога. Однако наша аналитическая работа не исчерпывалась занятиями в классе: Щербачев требовал, чтобы мы ежедневно играли в четыре руки, ходили на репетиции оркестра филармонии, слушали музыку с нотами в руках...

Владимир Владимирович вспоминается мне преимущественно в консерваторской обстановке, наверное, потому, что он, действительно, проводил там большую часть своего времени. Пожалуй, он был в консерватории самой примечательной фигурой; его можно было узнать издалека и по несколько необычным пропорциям его крепкого тела — большой квадратной голове и мощному торсу, и по той хозяйской уверенности, которой отличалась его слегка семенящая походка.

Носил Щербачев свободного покроя темную бархатную куртку и галстук бабочкой; было сразу видно, что это артист. Однако эlegantность его не была крикливой, нарочитой, наоборот, во всем был виден хороший вкус.

Слушая музыку, Щербачев имел обыкновение подпирать голову правой рукой, даже больше — упираться указательным пальцем в ямку на правой щеке, что свидетельствовало о напряженном внимании. На уроках он охотно помогал ученикам исполнять их сочинения, подыгрывая в дискантах или читая с листа партию, специально выписанную для второго рояля. При этом он нередко начинал подпевать высоким тонким голосом, смешно выпятив вперед сложенные в трубочку губы. Это дрожащее, напоминающее валторну в верхнем регистре пение отнюдь не являлось мелодией исполняемого произведения, скорее это была импровизация некоего среднего голоса, приспособленного к передаче общего напряжения данной музыки.

Суждения нашего учителя бывали очень определены: он никогда не старался завуалировать «обтекаемой» критикой свое недовольство неудачными работами. Наоборот, он резко обнажал недостатки, делал их чуть не карикатурными в глазах авторов. Так, улышав заимствованный оборот, он без всяких комментариев многократно проигрывал подозрительное место и незаметно переходил к «подлиннику», да еще с самыми неожиданными вариациями. Это действовало неотразимо, тем более, что Щербачев категорически отвергал всякие ссылки на незнание обязательной, с его точки зрения, литературы. Подобным же образом он демонстрировал

ученикам и различные примеры тавтологии, топтания на месте, не щадя иной раз и некоторых классиков!

При этом нельзя сказать, чтобы Владимир Владимирович был скуп на похвалу: когда студенту удавалось сочинить что-либо интересное, он всегда с удовлетворением отмечал это, однако сразу же требовал закрепить, умножить успех. Обычно здесь-то Щербачев и прибегал к демонстрации тех образцов музыки, которые могли обогатить творческую фантазию молодого композитора, показать ему, как в аналогичных случаях поступали великие мастера.

Если кто-либо из молодых авторов испытывал творческие трудности и впадал по этому поводу в отчаяние, Щербачев рекомендовал в качестве наилучшего лекарства — решительную перемену обстановки: иной круг людей и интересов, общение с природой и т. д. На уроках он постоянно внушал, что первопричиной творческого процесса следует считать те впечатления, которые художник получает от явлений окружающей действительности<sup>9</sup>.

Как я уже упоминал, Щербачев был ярким поборником работы студентов в области прикладной музыки. Он утверждал, что прикладные жанры оплодотворяют область «чистой» музыки, которая без этого зашла бы в тупик. Что же касается самой «чистой» музыки, то в классе мы писали много различных ансамблей (иногда самого фантастического состава!), сольных пьес для деревянных и медных инструментов, для арфы и для органа и большое число прочей «экзотики», что содействовало развитию изобретательности и обогащало учащихся практическим знанием инструментария.

Особенно интересны были советы по части инструментовки. Щербачев стремился, чтобы ученики твердо усвоили разницу между тем, что обычно называют «капельмейстерской оркестровкой», и сочинением подлинно оркестровой музыки. Для достижения второго он требовал, чтобы первоначальный эскиз служил лишь «поводом для написания оркестрового сочинения», первым текстом которого являлась бы полная партитура. С этой партитуры в случае необходимости мог быть сделан клавиш — первое фортепианное изложение данного оркестрового сочинения (а отнюдь не наоборот, как это зачастую практикуется в наши дни).

Убежденный сторонник принципа «драматургии тембров», Владимир Владимирович иногда, в чисто педагогических целях, утверждал и совершенно противоположное. Вспоминаю, как однажды я принес ему партитуру своей частушки из сюиты для двух фортепиано «Майские картинки». Это была весьма добротная партитура, сделанная по всем правилам и удостоенная похвалы профессора, обучавшего меня оркестровке. К моему великому удив-

<sup>9</sup> Ш. Мшвелидзе, рассказывая о тбилисском периоде педагогической деятельности Щербачева (1931—1933), сообщил, между прочим, что и там Владимир Владимирович настойчиво проводил в отношении своих учеников тактику смены впечатлений: то неожиданно организовывал вылазку в Ботанический сад, то водил их всех в музей или на гору Давида... Там, каждый раз в новой обстановке, он затевал дискуссию на музыкальные и иные смежные темы, заставляя даже наиболее инертных активно мыслить.

лению, Щербачев раскритиковал в пух и прах эту партитуру именно за ее, казалось бы, положительные качества. Он заявил, что ожидал от меня совершенно иного, и стал импровизировать, какой именно он хотел бы видеть партитуру злосчастной частушки: пестро и необычно раскрашенной, абсолютно рискованной по части использования крайних регистров, предельно контрастной... Лишь много позже я понял, что Владимир Владимирович — тонкий и проницательный педагог — захотел, если так можно выразиться, лишить меня покоя, не дать застояться воображению, толкнуть на поиски нового...

Большое значение придавал Щербачев развитию у ученика хорошего вкуса, и не только музыкального, но и в области литературы и, особенно, живописи. Делал он это в присущей ему безапелляционной манере, одним ударом ниспровергал идеалы воспитуемого. Так, например, некто из его класса имел неосторожность пригласить учителя к себе домой посмотреть картины, которые с малолетства считал очень хорошими. Окинув взглядом картины и не обращая внимания на восторженный шепот присутствующих, Щербачев громко обратился через головы со словами: «А ведь картинки-то дребедень! Ничего здесь нет порядочного!» И сразу же порекомендовал сконфуженному хозяину походить в Русский музей и в Эрмитаж, назвав при этом добрых два десятка картин, которые тому надлежало изучить в порядке повышения культурного уровня.

Чувство стиля проявлялось у него во всем, даже в мелочах. Если, к примеру, кто-нибудь писал у него в классе программную пьесу на русскую тематику, нечего было и думать употребить в названии или в подзаголовке слово иностранного происхождения. Сам он назвал свои инвенции «Выдумками»; один из его учеников по его совету сменил подзаголовок «Речитатив и рондо» на «Выражение и хоровод»; другой вместо названия «Фугато» надписал — «Движение» и т. д.

В классе Щербачева всегда царил приподнятая обстановка: то присутствовал кто-нибудь из музыковедов или исполнителей, заинтересовавшихся новым произведением; то знакомились с какой-нибудь новинкой современной музыки; то репетировали к предстоящему концерту.

Вечера из произведений студентов-композиторов бывали довольно часто и всегда являлись важными событиями в жизни класса. Исполнением неизменно ведал сам Владимир Владимирович: он и исполнителей находил наилучших, и репетиции проводил так, чтобы каждое произведение выучено было на совесть. Малый зал консерватории, где проходили концерты, всегда бывал полон — столь популярны были в Ленинграде эти праздники новой музыки.

Помню также, как некоторые нами написанные сочинения исполнялись впервые симфоническим оркестром Ленинградской филармонии. С каким удовлетворением (смешанным с оттенком зависти!) присутствовали мы на всех репетициях и на концертах, где исполнялись Танцевальная сюита Животова и Фугато Арапова!

Щербачев ходил очень довольный, потирал руки и приговаривал: «Это мой стариковский праздник!»

Будучи долгое время председателем ленинградского жюри Музсектора Госиздата, Щербачев сам отбирал к изданию лучшие произведения своих учеников. Взыскательно подходя к этому, он терпеть не мог авторов «из молодых, да ранних», пытавшихся протолкнуть в печать свои сочинения, нередко вопреки их действительным достоинствам.

По натуре он был ярым общественником и не боялся вносить общественный дух в свои классные занятия. На уроках у него часто разгорались принципиальные споры, критиковались приносимые сочинения, обсуждались концерты и спектакли. Но над всем этим главенствовал непререкаемый авторитет руководителя: его мнение, высказанное в качестве резюме, всегда бывало столь талантливо аргументировано, что убеждало самых непримиримых.

Щербачев в совершенстве знал склонности каждого из своих учеников — и не только знал, но сообразно склонностям наталкивал их на практическую работу в той или иной области творчества или педагогики. Лично я крайне признателен моему покойному учителю, что именно благодаря его настоянию начал преподавательскую деятельность, которую люблю и которой отдал большую часть своей жизни в искусстве.

Общественные склонности Щербачева, естественно, не позволили ему стоять в стороне от решения судеб дальнейшего развития музыкального искусства. Ему были глубоко чужды догматизм и начетничество РАГМА: некоторых положительных сторон массово-пропагандистской работы этой ассоциации он просто не понимал... Более удивительно, что и АСМ, с ее проповедью новаторства «во что бы то ни стало», также не привлекла всерьез внимания Щербачева: некоторое время он скорее «пребывал», чем работал в этой организации и ушел из нее фактически еще до ее ликвидации.

Зато с какой радостью приветствовал Владимир Владимирович Постановление ЦК партии от 23 апреля 1932 года, положившее начало деятельности новой единой творческой организации — Союза советских композиторов! С первых же дней он был избран членом правления Ленинградского Союза композиторов, в отдельные годы был его председателем. На этом посту он запомнился как бодрый, энергичный, полный всяческих планов и намерений руководитель, придававший всей композиторской организации Ленинграда особую солидность, весомость...

Как же в целом можно охарактеризовать творческую школу Щербачева?

Когда я начинаю размышлять об этом, перед моим мысленным взором проходит череда его воспитанников — отличных музыкантов, работающих во многих, в больших и малых, городах нашей необъятной Родины. Многие из них сами успешно преподают в консерваториях, применяя на практике знания, полученные ими в классе Владимира Владимировича; некоторые руководят театрами, концертными организациями, консерваториями...

Перебираю я в памяти и имена видных общественных деятелей — тех, кто вложил свой труд в создание творческих организаций, и тех, кто всю свою жизнь активно помогал развитию художественной самодеятельности, а ныне принимает горячее участие в работе народных университетов культуры, многие из них также в свое время были учениками Щербачева. Вообще я затруднился бы назвать хоть одного из его воспитанников, кто не сочетал бы творческую или педагогическую работу с общественной деятельностью — так сильна была «общественная закваска», которую мы получали в классе Щербачева...

И главное, сколько интересных произведений: опер, балетов, оперетт, симфоний, кантат, песен, камерной музыки — создано в разное время учениками Щербачева! Пусть не все эти произведения выдержали проверку временем, не все вошли в «золотой фонд» советской музыкальной культуры — это удел лишь лучших из лучших, но тысячи советских людей — посетителей театров и концертов, радиослушателей, кинозрителей выражали горячее одобрение в адрес многих удачных сочинений, отдавая должное таланту и мастерству их авторов, заложенным в них прогрессивным идеям!..

Все это вместе взятое и есть композиторская «школа Щербачева», представлявшая одно из интереснейших направлений современной ей музыкально-творческой педагогики.

С особенной силой педагогический дар Щербачева проявлялся в том, что никогда он не преподносил готовых рецептов, ничего не «разжевывал», а, наоборот, стремился развивать творческую самостоятельность молодых композиторов. Поэтому так и не похожи друг на друга ученики Щербачева. Различные по темпераменту и складу дарования, они со студенческих лет развивались сообразно склонностям каждого, объединенные общностью идейно-художественных принципов. Признаки школы Щербачева надо искать не в одинаковости творчества, а прежде всего в высокой гражданственности, в непрерывном стремлении к новому, созвучному жизни, в требовательности к качеству своего труда<sup>10</sup>.

Я не знаю ни одного из учившихся у Владимира Владимировича, кто пошел бы по торной дорожке холодного ремесленничества, кто умножил бы число дельцов от музыки, превыше всего ставящего личное благополучие, вечно суетящихся в погоне за материальными

<sup>10</sup> В процессе написания данной статьи я перебрал в памяти имена многих моих тогдашних соучеников по классу Щербачева. Из них особенно запомнились те, с кем я постоянно общался на уроках: Б. Арапов, В. Великанов, В. Волошинов, В. Желобинский, А. Животов, И. Казанцева, Е. Мравинский, Г. Попов, В. Пушков, Т. Тер-Мартirosян, В. Томилин, С. Чичерина, Н. Шемякин; близок я был и с учившимися в то время у Щербачева тбилисцами В. Гокиели, Г. Киладзе, Ш. Мшвелидзе, И. Туския, ереванцем А. Степаняном... Последующая творческая, педагогическая и общественная деятельность всех этих талантливых музыкантов полностью, как мне кажется, подтвердила характеристику, данную мною школе Щербачева. Особо вспоминаю я тех, кто безвременно ушел из жизни в расцвете творческих сил, либо пал смертью храбрых в боях за Родину, оставив после себя яркие талантливые произведения.

ми благами. Людям с такими склонностями была решительно противопоказана атмосфера артистизма, беззаветного служения искусству, царившая в классе Владимира Владимировича Щербачева. Ведь сам он — наш учитель и наставник — был Личностью с большой буквы, человеком широкого кругозора, повидавшим мир, много общавшимся с известными деятелями литературы и искусства. Дружеские отношения связывали его с Ю. Тыняновым, К. Петровым-Водкиным, Б. Асафьевым и еще многими выдающимися современниками; дома у него постоянно бывали сотрудники Эрмитажа; к нему тяготела вся прогрессивная консерваторская профессура...

Каждый раз, когда я бываю в здании Ленинградской консерватории, мне чудится, что вот-вот из-за поворота коридора третьего этажа появится группа оживленно жестикулирующих молодых музыкантов, предводительствуемая внушительного вида профессором (что профессор, сразу видно!), с чертами лица, как бы вырубленного резцом из корня кряжистого дерева. На ходу продолжают споры, начатые еще в классе, намечаются планы, выражаются надежды...

Так беспокойная память возвращает меня к тем далеким временам поисков новых путей в искусстве и связанных с ними преобразований в области музыкальной педагогики.

Щербачев В. В. Статьи, материалы, письма. — Л., 1985.

## *Штрихи к портрету* *(Гавриил Попов)*

Еще со студенческих лет о молодом ленинградском композиторе Гаврииле Николаевиче Попове ходила слава как об очень талантливом музыканте и волевом человеке, неукоснительно соблюдающем раз установленный им для себя порядок, где каждая минута была на счету. Не потому ли он, несмотря на молодость, достиг многого и в двадцать с небольшим лет был, что называется, на виду?

Был он общителен, без труда сходилась с людьми, хотя как-то по особенному деловито, будучи каждый раз уверен, что собеседник знает, с кем дело имеет. Без тени раздражения (так, во всяком случае, казалось) реагировал он на любые отрицательные суждения о своем творчестве и был, в свою очередь, откровенен в высказываниях по поводу чужих сочинений. Это не значило, что Попов «резал правду-матку», как иные наигранные «правдолюбцы» — просто он был очень профессионален и никогда не прибегал к обилию прилагательных.

Первое время после моего поступления в Ленинградскую консерваторию я встречался с Гавриилом Николаевичем лишь на уроках в классе сочинения профессора В. В. Щербачева. Уже тогда Попов выделялся среди других студентов своей обстоятельностью



*Г. Понов.*

(теперь бы сказали «дотошностью»), не по летам маститостью. И надо сказать, что он имел на это веские основания.

Во-первых, еще учась в консерватории, он стал известен в музыкальных кругах Ленинграда как автор ряда интересных сочинений, отличавшихся новыми по тогдашним понятиям приемами композиторской техники. О себе он говорил совершенно определенно: «Я — новатор».

Во-вторых, будучи отличным пианистом, он не только прекрасно исполнял свои произведения и произведения своих товарищей, но и принимал активное участие в пропаганде наиболее значительных явлений отечественной и зарубежной музыки. Вместе с известными пианистами А. Д. Каменским и М. В. Юдиной он являлся одним из активнейших деятелей «кружка новой музыки», знакомивших слушателей с сочинениями Прокофьева, Стравинского, Хиндемита, Кшенека, членов французской «шестерки», вплоть до немногих дошедших в то время до нас образцов творчества «нововенцев».

Высоко котиrowался Попов и в среде кинематографистов, охотно привлекаявших его к написанию музыки к фильмам. С ним сотрудничали такие крупные режиссеры, как С. Эйзенштейн, Ф. Эрмлер, А. Довженко, братья Васильевы... В частности, Поповым была написана музыка к кинофильму «Чапаев», принесшему его создателям широкую популярность.

Наконец замечу, что и с «самим» Щербачевым у Гавриила Николаевича сложились товарищеские отношения, и в классе он был скорее кем-то вроде ассистента, наряду с профессором обсуждающего приносимые студентами работы.

Попов дебютировал в «большой музыке» своей Первой симфонией. Я посещаю репетиции этого капитального и сложного сочинения и прекрасно помню ту атмосферу острого столкновения противоположных оценок, где спорящие, хотя и были единодушны в признании большого дарования автора, но вместе с тем отмечали и чрезмерную усложненность его оркестрового письма.

И действительно, даже великолепный оркестр Ленинградской филармонии под управлением «аса» дирижерского искусства Фрица Штидри затратил на разучивание симфонии чуть ли не семь (!) репетиций, причем так и не добился должной свободы исполнения. Уж на что и дирижер и руководимый им коллектив были привычны ко всякого рода ритмическим заковыкам, но и они подчас подолгу бились над частыми — почти в каждом такте — прихотливыми сменами метра.

На репетициях между Штидри и Поповым изредка возникали дружеские перепалки. В этих случаях Штидри, за годы проживания в СССР так и не научившийся говорить по-русски, с треском швырял палочку на пульт и взывал в полумрак зала:

— Пóпа!

На что Попов, ворча себе под нос нечто вроде: «какой нахал», шел на эстраду и убедительнейшим образом демонстрировал на фортепиано свои исполнительские намерения.

Кстати, пианизм Гавриила Николаевича заслуживает того, чтобы на нем остановиться особо. Попов утверждал, что «на рояле можно сыграть все, что угодно», и постоянно доказывал это на практике. Его игра — мужественная, красочная, по-особому оркестровая — могла служить эталоном композиторской (в лучшем смысле слова) манеры исполнения. Зачастую он извлекал на фортепиано звучания, находившиеся, если так можно выразиться, за пределами возможностей инструмента<sup>1</sup>. При этом он прекрасно играл с листа, не отступая и перед самыми сложными партиями; многим своим товарищам композиторам он частенько помогал при демонстрации их произведений на творческих собраниях и в закупочных комиссиях.

После публичного исполнения Первой симфонии состоялось широкое ее обсуждение, где в спорах так и не родилась истина.

Дело в том, что направление дискуссии было во многом predetermined мнением, сложившимся у руководства Ленинградского Союза композиторов, опасавшегося, не дай бог, поощрить формализм, под какое понятие подпадали в те времена все мало-мальски сложные произведения. В этой ситуации симфония Попова, перенасыщенная новаторскими инструментальными приемами (к тому же недоученная!), была заранее обречена быть объявленной как проявление самого махрового формализма.

Первая симфония была, пожалуй, единственной, с самого начала задуманной как чисто симфоническое произведение, в то время как почти во всех других крупных симфонических сочинениях Попова угадывалось их «иножанровое» происхождение, преимущественно от киномузыки. Кроме удостоенной Государственной премии СССР Второй симфонии «Родина»<sup>2</sup>, написанной на основе музыки к кинофильму «Она защищает Родину», память сохранила мне воспоминание об интереснейших приемах использования струнных в его Третьей («Испанской») симфонии, исполненной в предвоенные годы в Ленинграде, а впоследствии и о созданной в послевоенный период Четвертой симфонии, из коей была публично исполнена лишь вторая часть — двадцать минут из общего часового звучания этого масштабного хорового монумента.

Здесь уместно высказать одно немаловажное соображение. Симфонизм Попова, с присущей ему сложной ритмикой и сгущенной линейной фактурой, формировался в середине двадцатых годов (Септет, Первая симфония) в период увлечения новейшей западной музыкой, следования последним ее образцам. В противовес этому театральная музыка и музыка к кинофильмам на современную революционную тематику ставили перед композитором иные творческие задачи, побуждали его к народным интонациям,

<sup>1</sup> Мы даже дружески подшучивали, что играет он, бывало, чуть не выворачивая молоточки вместе со струнами, а на вопрос, кому поручена эта музыка в оркестре, отвечает — «скрипкам» и даже иногда добавляет — «с сурдинами», поясняя изумленным собеседникам, что передает экспрессию струнных.

<sup>2</sup> Пластинку с записью этого талантливого произведения, сопровождаемую дарственной надписью автора, я храню как воспоминание о товарищеских отношениях, связывавших нас в течение сорока с лишним лет.

возвращали в русло великих традиций отечественной музыкальной культуры.

Именно в противоборстве тенденций периода «Gabriel Popoff» — как он подписывал свои произведения в двадцатые — тридцатые годы — и реализмом более поздних сочинений происходило становление Гавриила Попова, как одного из самых ярких и своеобразных русских советских композиторов. Все мы — в том числе и я — всегда были глубоко убеждены, что он способен создать нечто событийное в нашей музыке, для этого у него было все: выдающийся талант, большое мастерство, гражданственность... Не хватило ему лишь одного — жизненного срока, чтобы подытожить результаты своего сложного творческого пути.

Живой портрет Гавриила Николаевича немислим вне музыки, в отдалении от рояля — инструмента, посредством которого ему удавалось знакомить слушателей со своими самыми разнообразными творческими замыслами, еще до их воплощения в реальном звучании. Даже песни, которые он изредка писал, приобретали в его исполнении на рояле какую-то осязаемую достоверность, — я, как сейчас, живо представляю себе Гавриила Николаевича, чеканящего какую-нибудь из них в двухоктавном изложении на пределе фортепианной звучности, сквозь завесу которой пробивается его сиплый тенорок; и сама песня, и ее подача носят сугубо «деловой» (не подберу другого слова) характер, органически сочетаясь с его плотного сложения руками, слегка выпяченной нижней губой и, наконец, с дымящейся сигарой на краю пепельницы...

Эта картина из далекого прошлого, ярко запечатлевшаяся в моем сознании, вызывает целую цепь воспоминаний, вместе слагающихся в объемный портрет Гавриила Николаевича Попова — человека, товарища моей молодости.

В 1943 году Попов переехал в Москву, и с тех пор я имел о нем лишь отрывочные сведения.

Перемена местожительства во многом изменила *modus vivendi* Гавриила Николаевича. Хотя в Москве точек приложения композиторского труда (к тому же, находящихся, что называется, «под боком») было предостаточно (это особенно бросалось в глаза после Ленинграда, где жизнь только начинала нормализовываться) обжить соответствующие учреждения, завязать с ними регулярные контакты оказалось делом отнюдь не простым, особенно для «чужака», каковым на первых порах оказался Попов. Несмотря на внешнюю деловитость, он был не по-московски академичен, и нет ничего удивительного, что его то и дело обскакивали более оборотистые (аборигены) из числа поднаторевших в работах «к случаям». Достаточно сказать, что даже в области кино ему, старому киношнику, так и не удалось создать прочного задела, который позволил бы высвободить досуг для осуществления «заветных» замыслов, как это повелось в практике большинства композиторов, работающих в жанрах серьезной музыки. Не однажды сетовал он, что творческие планы слагаются у него преимущественно из суммы случайных заказов.

Сказанному нисколько не противоречит наличие в портфеле композитора ряда крупных сочинений, относящихся к московскому периоду его творчества. Следует лишь еще раз напомнить, что немалое их число появилось в процессе разрастания наиболее привлекательных прикладных работ, и они (эти сочинения), не будучи с самого начала замысленными как чисто симфонические, сохранили очевидные признаки своего «иножанрового» происхождения.

Все это говорится отнюдь не для умаления творчества Попова (я всегда высоко ценил его яркое дарование и с должным пиететом относился ко многим его сочинениям), но с сожалением, что заявленный им в Первой симфонии дерзкий полет оркестровой фантазии не получил дальнейшего развития в пору зрелости, когда, преодолев многие соблазны, пройдя многие искусства, он окончательно утвердился на позициях реализма. Исходя из этого, я глубоко убежден, что главной своей работы — произведения, которое могло бы составить цель и оправдание всей его творческой жизни, Гавриил Николаевич так и не написал, не успел написать... Думаю, что этому можно найти объяснение, если вспомнить начало его творческого пути, обстановку, в которой формировалась его личность музыканта-композитора. Это было время лихорадочных поисков, метаний между АСМом и РАПМом, время частых смен различных установок. В этих условиях произведения Попова не раз подвергались резкой критике и даже попадали в число не рекомендуемых к исполнению. Часто и подолгу именно прикладные задания становились единственными отдушинами сочинительства, в массе своей образуя ту самую «текучку», которая захлестывала композитора и исключала возможность трудоемкой и кропотливой работы над фундаментальными произведениями.

Не потому ли он так и не довел до конца свою оперу «Александр Невский», над которой спорадически работал свыше тридцати лет? И не осуществил некоторых других масштабных замыслов, реализация которых могла бы представить большой интерес, о чем свидетельствуют сохранившиеся эскизы.

Сейчас, когда творчество Гавриила Попова, в свое время почти не публиковавшееся, мало знакомо нынешнему поколению музыкантов, тем более ценна каждая новая встреча с его произведениями. Так извлечен из забвения некогда знаменитый его Септет, написанный в двадцатые годы; с большим интересом знакомятся ныне профессионалы и с недавно изданной Третьей симфонией («Испанской»), поражающей разнообразием и новизной приемов трактовки струнных инструментов. (Кстати, в годы создания симфонии эта «новизна» послужила поводом для консервации произведения.)

Скудость нотных публикаций плюс инерция, корнями своими уходящая в глубь десятилетий, привела к едва ли не полному исчезновению произведений Попова из концертного обихода. Правда, сохранились сведения, что в военные годы состоялось несколько исполнений патриотических фрагментов из оперы «Александр Невский», а впоследствии на афишах появились также названия неко-

торых более поздних, преимущественно хоровых сочинений композитора. В целом же и в концертной жизни, и среди радиопрограмм имя Попова постепенно умножило число незаслуженно забытых авторов.

Незаслуженно забытых! Эти слова звучат укором всем тем, кто знал этого высокоодаренного композитора, человека нелегкой судьбы в искусстве. И если для музыкантов была бы учреждена «Красная книга», то имя Гавриила Николаевича Попова должно было бы быть начертано на одной из ее первых страниц!

...И вновь при воспоминании о Гаврииле Николаевиче я представляю его себе за роялем, без пиджака, со слегка выпяченной нижней губой, с зорким взглядом, устремленным в ноты. Он по-хозяйски располагается на стуле, и его крепкие руки, слегка опушенные рыжеватыми волосами, прицеливаются пикировать на клавиатуру. Он решительно произносит — «полное отсутствие паники!» — магическую фразу, помогавшую ему во всех случаях жизни преодолевать все и всяческие препятствия, и начинается чудо оживления партитуры, когда кажется, что не фортепиано уже, а оркестр участвует в этом действе.

...Именно таким он запечатлен в моей памяти.

## *Наследник моикан (Юрий Шапорин)*

Юрий Александрович Шапорин всегда вспоминается мне как бы «возникающим в пространстве», — большой, грузный человек, он некоторое время озирает собравшихся сквозь очки-колеса, а затем, наметив кого-либо «для затравки», сближается и через короткое время, завладев всеобщим вниманием, начинает вполголоса рассказывать...

А знал он и помнил многое, рассказчик был отменный, завораживавший своим доверительным воркованием, причем все, что он говорил, производило впечатление личной его причастности к событиям прошлого.

...Чайковский? Оказывалось, что дядя Шапорина (или какой-то другой родственник — какой именно, теперь уж не припомню) учился в Петербургском училище правоведения почти одновременно с Петром Ильичем, — правда, дядя только поступал, когда Чайковский это училище заканчивал! — но какое имеет значение сравнительно небольшой разрыв во времени, если дядя так живо вспоминал эпизоды из жизни своего великого соученика и впоследствии охотно делился рассказами о нем с начинающим свою музыкальную карьеру племянником! А уж тот, в свою очередь, послужил связующим звеном между «вчера» и «сегодня» отечественной музыки... Немудрено, что все мы, представители следующего за Шапориным поколения, частенько воспринимали расска-



*С Ю. А. Шапориным.  
Руза, 1965 г.*

зы Юрия Александровича чуть ли не как свидетельства очевидца событий конца XIX века!

...А уж Глазунов! Тут дело обстояло значительно проще. Шапорин был лично знаком с Александром Константиновичем, который еще в предреволюционные годы поощрил молодого выпускника Петербургского университета к поступлению в консерваторию. Несмотря на почти двадцатилетнюю разницу в возрастах, Шапорин вскоре сблизился с Глазуновым (если можно так назвать отношения, сложившиеся между «последним из могикан» русской музыки и «просвещенным дилетантом» — юристом по образованию, только начинавшим свой путь в искусстве!). Думаю, что известную роль в их отношениях играл близкий Глазунову строй музыки Шапорина — широкое дыхание лирико-эпического характера, каждой своей интонацией свидетельствовавшее о приверженности автора к русской народной песенности.

А может быть, их еще более сближали совместные прогулки, которые оба они — по рекомендации врачей — совершали в ближайших окрестностях столицы? Во всяком случае, из рассказов Шапорина запомнились описания воскресных сборов, где неизменно фигурировал шагомер: 15 000 шагов — такова была норма Александра Константиновича за один оздоровительный поход.

Зная о материальной необеспеченности Шапорина, вынужденного давать частные уроки за грошовую оплату, Глазунов, будучи не только отзывчивым, но и обязательным человеком, вскоре вызвал к себе молодого композитора и вручил ему письменную рекомендацию, велел немедленно идти по адресу, указанному на конверте.

— Адресата я предупредил об обстоятельствах дела и получил полное его согласие, — сказал Александр Константинович, напутствуя Шапорина.

И вот скромный неопит стоит на фешенебельной Английской набережной перед богатым особняком, куда ему надлежит войти для свидания с лицом, имя которого значится на конверте. Еще раз сверившись с адресом (не ошибся ли?), Шапорин робко вступает в роскошный, убранный коврами вестибюль и, провожаемый швейцаром в расшитой ливрее, поднимается по мраморной лестнице в апартаменты бельэтажа. Там, в обширном кабинете, его ожидает человек в косоворотке — едва ли не сверстник Шапорина, однако, в отличие от последнего, весьма самоуверенный и деловитый, который сразу же берет, что называется, быка за рога.

— Александр Константинович отзывался о Вас как о талантливом, перспективном музыканте. Я очень уважаю мнение Александра Константиновича и всецело доверяюсь его рекомендации. Поэтому и положил выплачивать Вам ежемесячно пособие, с целью освободить Вас от всяческих материальных забот и помочь Вам сосредоточить все свое внимание на учении. Достаточно ли будет ежемесячного вспомоществования в размере... — и он назвал сумму, которая оказалась Шапорину почти неправдоподобной (не ослышался ли?).

— По прошествии года, — продолжал между тем удивительный собеседник, — я наведу справки о Ваших успехах и, если они окажутся хорошими, продлю Вам денежное пособие.

Дальше следовали технические детали: где и через кого Шапорин будет получать эти, «свалившиеся с неба» деньги. Но Юрий Александрович мало что соображал и лишь механически кивал головой в знак согласия. Вышел он совершенно оглушенный и даже, усомнившись в реальности происшедшего, щипнул себя за ухо.

Кто же был этот благодетель, которого внезапно послала ему судьба?

По прошествии многих лет Юрий Александрович помнил только, что звали его Михаилом Ивановичем, а вот фамилию, хоть убей, не мог восстановить в памяти, смутно припоминалось что-то простое, русское, часто встречаемое...

— «Кош-шмар», — на все лады повторял Шапорин свое любимое словечко, сиюсь по прошествии более чем полувека вспомнить такую простую, такую обыкновенную фамилию российского мецената.

...Надо полагать, что отзыв Глазунова об успехах Юрия Александровича был благоприятным, потому что по прошествии года Шапорин был уведомлен, что ему не только сохраняется статус-

кво, но и полагается поощрительное вознаграждение за достигнутые успехи.

Ко времени февральской революции Шапорин уже встал на ноги и мог начать профессиональную работу в области прикладных форм музыкально-театрального искусства, которым отдал затем около пятнадцати лет своей жизни.

И лишь много времени спустя Юрию Александровичу как-то попалась на глаза статья по вопросам экономики, которая не столько своим содержанием привлекла его внимание, сколько подписью, стоявшей в конце газетного разворота:

— Терещенко, — закричал Шапорин и бросился обзванивать всех, кто помогал ему в свое время вспоминать «лошадиную фамилию» меценатствовавшего барина, пожелавшего следовать прогрессивной традиции отечественного искусства, видимо, в надежде увековечить свое имя в одном ряду со славными именами Павла и Сергея Третьяковых, Надежды фон Мекк, Саввы Морозова и еще некоторых видных деятелей в истории русской культуры.

В петроградско-ленинградский период своей жизни Ю. А. Шапорин жил преимущественно в овеянном ореолом поэтических воспоминаний Детском Селе, где вокруг Алексея Николаевича Толстого группировалось немало талантливых деятелей русской литературы и искусства. Там, где, казалось, все окружающее хранило воспоминания о высоких порывах юных благородных душ, по инициативе Толстого возник у Шапорина замысел оперы «Полина Гебль». Ее материалы частично вошли затем в оперу о событиях декабрьского восстания 1825 года. Монументальная опера «Декабристы» была закончена в начале пятидесятых годов и явилась значительным событием в истории советского оперного искусства. Но об этом позже.

А пока что некоторые из музыкантов, и не подозревавшие, во что выльется долгая (и, как им казалось, бесперспективная) работа Шапорина над оперой, избрали «Полину Гебль» мишенью для своих не всегда добродушных подтруниваний. Даже безобидный остряк, профессор Ленинградской консерватории М. М. Чернов поместил ее в свою изустную «Историю музыки от Адама до Арама», где этой опере были посвящены следующие строки:

Уже известен стал Оборин —  
«Полину Гебль» писал Шапорин;  
Уже развенчан был Деборин —  
«Полину Гебль» писал Шапорин... и т. д.

Но если отвлечься от шуток, медленный процесс сочинения музыки был всегда характерен для Шапорина: постоянно, что называется на гладких местах, он создавал себе «проблемы», которые решал далеко не вдруг, — то подолгу размышлял над какой-нибудь мелодической подробностью, не решаясь остановиться на окончательном варианте, а то его одолевали сомнения — гобой или кларнету поручить ту или иную фразу.

Излишняя кропотливость сочинительской работы Шапорина доставляла ему немало неудобств, особенно при сдаче музыки к

спектаклям Большого драматического и бывшего Александринского (теперь Театр им. Пушкина) театров, с которыми он длительное время сотрудничал. А так как Юрий Александрович чем дальше, тем все больше привычно не укладывался в обусловленные сроки, это подчас приводило к конфликтным ситуациям, когда заказчикам приходилось напоминать автору музыки о существовании в договоре пунктов, начинающихся со слов: «в случае невыполнения...» и т. д. («Кош-шмар!» — взрывался в этих случаях Шапорин и раздраженно пояснял, что никогда не читает до конца подписываемых им договоров.)

Как-то мне самому пришлось не только стать свидетелем, но и невольным соучастником сложных взаимоотношений театра с композитором.

Случилось так, что, выходя из помещения Ленинградского союза композиторов (который помещался тогда на улице Росси), я чуть не был сбит запыхавшимся Шапориным, который примчался из своего Детского Села, вызванный телеграммой, содержавшей требование не позже полудня сего числа сдать музыку к выпускаемому театром спектаклю, в противном случае...

Разумеется, Шапорин был до глубины души возмущен, но вместе с тем и растерян: дело в том, что он и не начинал писать упомянутую музыку — забыл о сроках ее сдачи!.. Но об этом я узнал несколько позднее, а в тот момент Юрий Александрович — хотя мы с ним не были тогда достаточно близки — бросился ко мне и буквально силой увлек к служебному подъезду театра, прося перелистывать ему ноты, которые держал под мышкой беспорядочно набросанными в какую-то немислимую папку.

По дороге я пытался выяснить, не нужно ли что-нибудь подыграть, как это водится в таких случаях, в ответ на что Шапорин, таща меня через какие-то темные переходы здания, заверил:

— что моя роль будет заключаться в перелистывании и только в перелистывании;

— что сам он будет кивками головы давать сигналы переводов;

— что мне не следует удивляться, если он будет играть нечто отличающееся от записанного, ибо музыка пока существует в виде самых черновых эскизов;

— и, наконец, что он вообще не уверен, взял ли впопыхах именно те эскизы, по которым будет сейчас демонстрировать свою музыку!!

Отступать было поздно — мы уже входили в фойе, где нас ожидала постановочная бригада, и мне не оставалось ничего другого, как занять место слева от автора, раскладывавшего на люнитре нотные листы различного формата, исписанные черновыми записями, в которых новому человеку разобраться было, разумеется, невозможно.

Между тем Юрий Александрович, не мешкая, приступил к показу музыки. Из отпечатанного на машинке экземпляра пьесы (теперь уж не помню, какой) он стал вычитывать разметку музыкаль-

ной экспликации, и по каждому ее пункту играл собравшимся очень милые, как показалось, куски некоей музыки. Время от времени он выискивал в груди эскизов какие-то нужные листки, а чаще энергично кивал мне, давая знаки к переворотам. Вскоре артистизм Шапорина и его импровизаторский дар настолько увлекли меня, что я начал в меру сил подыгрывать ему, помогая создать впечатление «взаправдашней» сдачи музыки. В конце концов лед растаял, присутствующие убедились, что музыка существует — пусть в незавершенном виде, но зато какого высокого качества! — и Шапорин был отпущен с миром, с продлением договора и с напутствием поскорее завершить столь удачную работу, которую театр будет ожидать с нетерпением...

Придя в себя уже за пределами театра, мы обменялись впечатлениями, он рассыпался в благодарностях, я же наивно усомнился в том, удастся ли ему вспомнить все то, что он играл на показе. В ответ Шапорин только рассмеялся (еще бы, ведь все уже было позади!) и в свою очередь спросил, уж не думаю ли я, что кто-нибудь из присутствующих запомнил хоть малую толику из сыгранного?

— Ну то-то же, — ответил он на мое красноречивое молчание.

— Я-то ведь лучше знаю, что им нужно, — резюмировал он на прощание.

...В начале настоящих воспоминаний я описывал преимущественно «воркующие», доверительные интонации речи Юрия Александровича. В дальнейшем же, по ходу рассказа мне приходилось не раз упоминать и о всплесках его темперамента, шумных проявлениях возмущения («кош-шмар!»), удивления, либо удовлетворения. Не раз мы общались с ним, заразительно хохочущим, руководящим веселыми застольями (а как он однажды, засучив рукава, разделявал на блюде поросенка — любо-дорого было посмотреть!).

В общем он был типичнейшим сангвиником по натуре, эпикурейцем и жизнелюбом, настоящим русским «баринном» в лучшем смысле слова — таким, каких мы привыкли вычитывать разве что у некоторых классиков отечественной литературы. Недаром ему удавалось в своих рассказах так естественно перебрасывать мостики к событиям прошлого, чему в немалой степени способствовала и та интонация, чисто «шапоринская» интонация, которая появлялась в его речи всякий раз, когда, преодолевая временной барьер, он, казалось, боялся потревожить великие тени, незримо при сем присутствовавшие...

Длительная работа Шапорина в области прикладной музыки не прошла для него даром. У него выработалось органическое чувство театральности, верное представление о законах сценического действия, и это весьма помогло ему в успешном завершении главного труда, которому отдал многие годы творческой зрелости — сочинению оперы «Декабристы».

...Но прежде чем перейти к рассказу о некоторых важных обстоятельствах предпостановочного периода оперы, в конечном сче-

те определивших судьбу этого монументального произведения, я считаю необходимым подчеркнуть, что и в прикладной музыке Шапорину удалось создать ряд значительных произведений, которые приобрели самостоятельное значение на концертной эстраде. Наиболее ярким из них явилась, конечно, знаменитая «Блоха» — сюита из музыки к спектаклю Большого драматического театра, которая и до сих пор способна радовать слушателей свежестью русских шутейных интонаций, свидетельствуя о большом таланте автора.

...Но вернемся к «Декабристам». Действие неоконченной оперы «Полина Гебль» хотя и относилось к эпохе декабрьского восстания 1825 года, но ее сюжет был ограничен преимущественно лирической линией, хотя и осложненной отголосками событий на Сенатской площади. Новая же опера «Декабристы», вобрав в себя лучшее, что было в «Полине Гебль», раздвигала рамки жанра до размеров большого эпико-героического полотна, как бы «прошитого» лирическими эпизодами, долженствующими прочертить единую сюжетную линию внутри сложной многоплановой композиции. При этом, становясь историко-революционной эпопеей, основанной на документальном материале, опера потребовала принципиально нового подхода к драматургии, где бы художественный вымысел ни в чем не противоречил исторической достоверности.

В свете новых задач Шапорину и его либреттисту Вс. А. Рождественскому (продолжившему работу Толстого в послевоенные годы) необходимо было прежде всего решить, кому из действующих в опере лиц можно было поручить любовную интригу, доставшуюся в наследство от «Полины Гебль». Это должен был быть кто-нибудь из числа реально существовавших, упоминаемых в хронике событий на Сенатской площади офицеров, чья личная биография была бы известна читающей публике и поэтому допускала расцвечивание вымышленными взаимоотношениями молодого декабриста с его невестой Еленой (бывшей Полиной). Изучая списки осужденных по делу о восстании, авторы остановили свой выбор на гвардейском поручике Дмитрие Щепине-Ростовском, наиболее отвечаем указанным требованиям.

Далее надо было уяснить, в какой мере могли осуществляться личные контакты между руководителями Южного и Северного обществ в период, непосредственно предшествовавший восстанию? А поскольку речь шла персонально о Пестеле и Трубецком, все передвижения которых за этот период просмотрены и зафиксированы исследователями, то история могла дать на этот счет определенный ответ — они в этот период не встречались. Но в таком случае Пестель почти совсем выпадал из оперы.

Пришлось прибегнуть к помощи историков и просить их изыскать «окно во времени», когда могла бы состояться хотя бы кратковременная встреча руководителей двух обществ при каких-нибудь случайных, не учтенных историей обстоятельствах.

Группа научных работников, специализировавшихся по данной теме во главе с профессором М. В. Нечкиной, скрупулезно сли-

чив календарные данные биографии главных участников восстания, пришла к заключению, что такую встречу допустимо предположить на одной из почтовых станций тракта Москва — Петербург, когда Пестель, по имеющимся косвенным данным, ездил из Тульчина в отпуск навестить родичей в их отдаленном поместье.

Итак, появилась почва для предположений о возможности якобы случайной встречи Пестеля с руководителями Северного общества — сцена, которая разрешала бы многие проблемы драматургии «Декабристов»; в идейном плане она давала бы прекрасный повод сопоставить политические платформы северян и южан, декларировать их общую цель и оттенить намечавшиеся разногласия; в чисто театральном отношении еще более уместными становились красочные песни и пляски цыган, которые должны были послужить для конспирации происходившего в трактире совещания; да и сама последующая грандиозная сцена народного гуляния также могла быть трактована в плане расчета заговорщиков затеряться среди шумного ярмарочного веселья.

Но была еще одна причина, по которой авторы так настойчиво искали возможность введения в оперу роли Пестеля: в этой партии (при условии, разумеется, что таковая получится достаточно выразительной) дал предварительное согласие выступить выдающийся русский певец, солист Большого театра Александр Степанович Пирогов. Уже самый факт возможного участия Пирогова в спектакле становился явлением событийным и предопределял значение исполняемой им роли как одной из центральных! В этих целях и была предпринята попытка реконструировать вторую картину первого акта оперы «На почтовом тракте», которая тем самым должна была приобрести значительно большую осмысленность и сюжетную остроту.

Однако планы расширения этой картины за счет вставной арии Пестеля и обрастания ее последующими репликами других участников тайного совещания так и не были реализованы. То ли слишком уж много исторических неувязок обнаружилось в процессе осуществления данного замысла, то ли чрезмерно рыхлой становилась столь многофигурная и многожанровая композиция картины, но эпизод «На почтовом тракте» так и остался в своем первоначальном виде, хотя Шапорин как-то даже наигрывал новую распланировку этой сцены в узком кругу заинтересованных лиц. Так и пришлось ограничиться мимолетной сценой с передачей письма от Пестеля к северянам через Дмитрия в усадьбе его матери и кратким мигом прощания Пестеля с Рылевым перед казнью.

...Я потому так подробно останавливаюсь на усилиях по доведению этой оперы «до кондиции» в период ее подготовки что и сам (по ряду своих служебных обязанностей) был впряжен в колесницу, которая чем дальше, тем все меньше становилась сродни стремительной квадриге, увенчивающей фронтоны Большого театра, где была намечена премьера «Декабристов»...

Не только авторы, но и многие сопричастные лица, и просто болельщики волновались за судьбу этого произведения, памятуя

о неудачах, постигших некоторые советские оперы после их показа на столь «хорошо просматриваемой» сцене. Даже председатель Комитета по делам искусств, окаяющий волжанин Н. Н. Беспалов полушутя-полусерьезно поговаривал: «Под меня пишет оперу Шапорин» — он-то прекрасно представлял себе всю ответственность предстоящего показа произведения на столь важную историко-революционную тему и поэтому всячески старался забаррикадироваться частоколом совещаний, на которые приглашались, кроме музыкантов, еще и философы, историки и другие специалисты для вынесения комплексных рекомендаций. На мою долю выпало (опять-таки по долгу службы) подытожить высказанные мнения и составить обобщающий документ, формулирующий мнение Комитета по данному вопросу. Кроме того, Беспалов попросил меня лично (уже как музыканта) изложить на бумаге свое сугубо профессиональное отношение к этой, пишущейся по заказу Комитета опере. Он долго разглядывал мой весьма положительный отзыв о произведении; время от времени подозрительно поглядывал на меня поверх очков, видимо, стараясь угадать на моем лице признаки предвзятого (разумеется, со знаком плюс) отношения к «своему брату-композитору!»

— Тебе-то что, — пояснял он при этом, — ты композитор, в случае чего и сам под кого-нибудь оперу напишешь! А каково мне?..

Из других волнений периода сценических репетиций особенно запомнился неприятный сюрприз с декорациями картины «На Сенатской площади». Вывешенные для монтировки, они создавали иллюзию огромного пространства, но как только сцена наполнялась участниками действия, становилось ясно, что до задника, вкюпе с дальними кулисами, в сущности, было рукой подать, особенно, если кто-нибудь из действующих лиц неосторожно приближался к ним вплотную, и оказывалось, что нарисованные на них здания не превышают человеческого роста. Постановщику пришлось проявить особую изобретательность и так строить мизансцены, чтобы вся масса задействованных в этой картине людей — солдат, строительных рабочих, горожан — держалась бы на первом плане. Хотя это грозило толчеей у самой рампы, высокопрофессиональные коллективы хора и миманса Большого театра прекрасно справились с поставленными перед ними задачами, и на премьере спектакля картина «На Сенатской площади» поразила зрителей своей монументальностью и, если так можно сказать, «динамикой статичности», поскольку в ней было сравнительно мало передвижений, а преобладали перестроения отдельных групп исполнителей.

Но вот все это уже было позади! И как-то не верилось, что завершена, наконец, многолетняя работа маститого советского композитора над произведением, ставшим значительной вехой его творческой жизни, запечатлевшим события, которых, казалось, он сам был свидетелем!..

...Премьера «Декабристов» состоялась в конце июня 1953 года. Написанная в любимых народом традициях, опера эта была тепло

принята слушателями. В который уж раз творчество Шапорина, приемственное по отношению к корифеям русской музыки — Бородину, Глазунову и Рахманинову, явилось живым опровержением расхожей легенды о мертвящем влиянии «традиционализма», якобы, грозящего дальнейшему развитию советской музыки! Опера с успехом шла на сцене Большого театра вплоть до 1969 года, когда окончательно одряхлели декорации и постепенно ушли из спектакля (а иные и из жизни!) многие великолепные исполнители главных ролей.

\* \*  
\*

На примере «Декабристов» Шапорин убедительно доказал, что народные истоки и великие традиции отечественной музыкальной культуры способны и в наши дни оплодотворять талантливых композиторов в их усилиях по созданию произведений, созвучных идеям современности.

### *Иван Держинский, каким я его знал*

Иван Иванович Держинский вспоминается мне как личность чрезвычайно яркая, но и трагическая. Слава пришла к нему рано, когда двадцатипятилетний композитор стал автором «Тихого Дона» — оперы талантливой, яркой, сразу же поставленной на сценах большинства музыкальных театров страны, исполнявшейся в отрывках в концертах и в радиопередачах. Стихийная сила таланта, эмоциональность, мелодический дар покоряли и профессиональных музыкантов, и слушателей, впервые пришедших в оперный театр.

Однако по мере роста общественного признания оперы суждения Ивана Ивановича по всем вопросам музыкальной культуры приобрели значение чуть ли не основополагающее — и это несмотря на то, что в сущности он мало еще учился музыке и имел весьма смутное представление о всяких «премудростях». Его пример в немалой степени утвердил мнение, что подлинному таланту учеба не нужна, скорее даже вредна, ибо иссушает мозги и стирает самобытность. Поклонники Держинского стали требовать, чтобы его пригласили в консерваторию в качестве профессора еще до ее окончания. (Это же послужило толчком для торжественного вручения Держинскому диплома об окончании консерватории *honoris causa*, хотя он был еще на втором курсе!)

А Иван Иванович все чаще и чаще выступал в Союзе композиторов не столько с доказательной, сколько уничтожающей критикой показываемых там произведений. Если и раньше в его характере преобладали черты резкости, безапелляционности, то слава только усугубила эти качества. Вскоре он приобрел репутацию

«всех дави́ша», критикующего исключительно с позиций собственного превосходства.

Вспоминаю, например, собрание в Ленинградском Союзе композиторов, где Дзержинский выступил по вопросу о симфонизме (обсуждались, уж не помню, какие симфонии). Он сказал, что все теоретические рассуждения по данному вопросу гроша ломаного не стоят, что прослушанная музыка никуда не годится, и тут же противопоставил ей пятую картину своего «Тихого Дона», подчеркнув, что в сцене смерти ребенка Аксиньи слушатели, потрясенные, встают со своих мест.

«Вот это и есть настоящий симфонизм!» — запальчиво закончил Дзержинский.

При всем том, что Иван Иванович был «злым мальчиком» (так он сам любил про себя говорить), он мог быть общительным, обаятельным, однако лишь до тех пор, пока его не задевали — тут он всегда так отбрылся, что сразу пропадала охота погладить его «против шерсти». Также он не терпел панибратства и амикошонства, и если находились личности, пытавшиеся показать себя лучшими друзьями знаменитого композитора, он немедленно ставил их на место. В компании был всегда в центре внимания, сыпал эпиграммами, каламбурами, анекдотами.

Помню, нас позвал начальник Управления искусств Ленгорисполкома прослушать какое-то новое произведение, по которому просил высказать суждение. Прослушивание было назначено на дневное время в Большом зале Ленинградской филармонии. Отложив все дела, мы прибыли в назначенный час, но оказалось, что прослушивание откладывается до окончания внутреннего конкурса оркестрантов, выступающих перед комиссией в том же зале. Видя, что мы уходим, начальник управления бросился к нам, пытаясь задержать:

— Останьтесь, послушайте интересные сочинения! Будут исполнять самого Хандошкина!<sup>1</sup> — упрасивал он нас.

— Пусть Хандошкина слушает Тутьшкин!<sup>2</sup> — немедленно отреагировал Иван Иванович и вывел нас из зала мимо растерявшегося начальника.

И вот этот-то Дзержинский, которому, казалось, сам черт не брат, с началом Великой Отечественной войны больше чем кто-либо из нас испытал потрясение от необходимости решительной перестройки всего мироощущения на новый военный лад. Будучи одним из немногих, удостоенных в то время высшей награды — ордена Ленина, он особенно остро почувствовал ответственность перед партией, народом, историей за свое личное участие в деле сплочения советских людей перед лицом смертельной опасности.

При этом он был глубоко штатским человеком, и уж конечно, не непосредственное участие в боях наилучшим образом определило бы его место в общем строю, а драгоценные качества его

<sup>1</sup> Хандошкин И. (1747—1804) — русский скрипач, композитор, дирижер, педагог, собиратель народных песен.

<sup>2</sup> А. Тутьшкин — популярный ленинградский артист оперетты и кино.

музыкального таланта. Этого не понял N. N., временно исполнявший обязанности директора Малого оперного театра, когда в первые дни войны вызвал к себе Дзержинского и поставил вопрос ребром:

— Вас в истребители или в партизаны?

Несмотря на драматичность ситуации, Иван Иванович сохранил достаточно присутствия духа, чтобы, взглянув как бы со стороны на свою далеко не героическую фигуру, смиренно ответить вопросом на вопрос:

— А как вы считаете, к чему я больше пригоден?

И. о. директора с ног до головы оглядел Дзержинского, побарабанил пальцами по столу, промышчал нечто неопределенное, но так и не пришел к какому-нибудь определенному решению. К счастью, на следующий день Дзержинский был изъят из-под юрисдикции бравого начальника.

Зато на своем музыкальном поприще Дзержинский с первых же дней войны проявил себя очень деятельным и инициативным вожаком. Ему явно пошла на пользу ответственность, которая легла ему на плечи: забота о других в значительной мере изменила черты его характера, сгладила мальчишеский эгоцентризм, развила чувство товарищества.

В городе Оренбурге (тогда называвшимся Чкаловым) было создано отделение Союза композиторов из эвакуированных москвичей, ленинградцев, ростовчан и местных музыкантов, которое с самого начала возглавил Иван Иванович Дзержинский. И надо отдать справедливость — он оказался прекрасным председателем, чему в немалой степени способствовал его личный авторитет. Он был вхож в высшие местные органы, общался на равных с руководителями оргкомитета Союза композиторов, рассредоточенными по различным городам страны, держал постоянную связь с Комитетом по делам искусств в Москве. Это помогало ему оперативно решать возникающие вопросы труда и быта членов творческой организации, которая явно процветала под его эгидой. В период с 1941 по 1944 год эвакуированными в Чкалов композиторами было написано немало произведений, в том числе и крупных форм — опер, балетов, оперетт, кантат. Пример творческой активности показывал сам председатель: в 1941—1943 годах им были написаны (а находившимся здесь же в эвакуации Малым оперным театром поставлены) две оперы — «Кровь народа» и «Надежда Светлова»<sup>3</sup>, и это не считая большого числа камерно-вокальных, фортепианных произведений, песен! При этом Иван Иванович неоднократно выезжал на фронт в составе фронтовых бригад.

А давались ему эти поездки очень нелегко: Дзержинский страдал острой боязнью пространства; не летал на самолете, никогда не спускался в метро, даже не мог смотреть в окно с высоты

<sup>3</sup> В Москве «Надежда Светлова» была поставлена 24 декабря 1943 г. на сцене Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

девятого этажа гостиницы «Москва», где останавливался по пути на фронты.

Деятельность его на фронтах, выступления перед бойцами заслужили высокую оценку. Но и тут не обошлось без курьезов, вызванных все той же боязнью пространства. Вернувшись из очередной фронтовой поездки, Иван Иванович рассказывал мне, что однажды возникла необходимость быстро перебросить его в расположение соседней воинской части километров за 30—40. Железнодорожного сообщения на передовой, естественно, не было, шоссеиные дороги были разбиты и простреливались. Оставалось лететь самолетом, но против этого бунтовало само естество Ивана Ивановича. Его долго упрашивали: дескать, У-2, «кукурузник», полетит у самой земли, почти как автомобиль, да и лететь-то всего минут двадцать.

Уговорили.

Бледный, превозмогая подступившую к горлу тошноту, Дзержинский влез на заднее сидение «кукурузника» и пристегнулся ремнями. Тут вразалку подошел пилот в унтах и шлеме и, устраниваясь на своем месте, обратился к пассажиру:

— Иван Иванович, я буду смотреть вперед, а вы — назад. Когда «мессер» появится, вы похлопайте меня по плечу.

Сказано это было будничным тоном: работа такая, дело привычное. И заметьте: не «если появится», а «когда появится»...

Дзержинский молча расстегнул ремни и вылез из кабины. Он был честен перед собой и окружающими и не мог допустить, чтобы тщательно скрывааемый им недуг стал причиной какой-нибудь роковой случайности.

И вот этого-то сугубо штатского человека читатели чкаловской областной газеты то и дело видели на фотографиях в позах крайне воинственных! Подписи гласили: «И. И. Дзержинский отрабатывает приемы штыкового боя», «Известный композитор у станкового пулемета» и т. д. А дело в том, что вместе со всем населением и мы, артисты Малого оперного театра и приданные им композиторы, должны были проходить военное обучение. Ну и естественно, газетчикам хотелось в первую очередь заснять за этим занятием Ивана Ивановича, да обязательно так, чтобы был виден орден Ленина на груди.

Когда я вспоминаю ежедневные военные занятия, которые вел с нами темпераментный капитан Мананников, память выхватывает картины, свидетельствующие о большом усердии и малой приспособленности к этому делу большинства корифеев оперного искусства. Особенно запомнилась сцена, когда после команды: «По-пластунски переползание на-чи-най!» — по заснеженному огороду, проваливаясь в картофельные ямы, поползли люди, одетые в шубы с шалевыми воротниками и большие бобровые шапки (тогда это было почти униформой у артистов). Они придерживали рукава, чтобы не набивался снег, и берегли диафрагмы от соприкосновения с мерзлой землей и снегом. Капитан Мананников в полном отчаянии от такого позорища бегал от одного «бойца»

к другому и старался, елико возможно, глубже вдавить их в снег. Наконец он подскочил к одному из пластунов и, лягнув его сапогом в чрезмерно возвышавшийся над уровнем поля экстерьер, закричал: «Убери ж..., прострелят!» Пострадавшим оказался Иван Иванович...

Вскоре после окончания войны наши с ним дороги разошлись, нас стало разделять шестьсот с лишним километров. Но сведения о его творческих делах доходили до нас, москвичей, постоянно, тем более, что сочинял он по-прежнему интенсивно, с прежним пылом, и за сравнительно короткий срок после возвращения в Ленинград написал оперы «Князь-озеро», «Гроза», оперетту «В зимнюю ночь». Вскоре после опубликования знаменитого рассказа М. Шолохова «Судьба человека» появилась и одноименная опера И. Дзержинского. И, наконец, в опере «Григорий Мелехов» Иван Иванович вновь возвратился к любимым героям «Тихого Дона», чтобы проследить до конца их трагическую судьбу.

Но ни одна из последних опер Дзержинского, несмотря на их отдельные достоинства, не повторила успеха «Тихого Дона», в свое время покорившего слушателей широким мелодизмом, лирической напряженностью и, главное, юношеской непосредственностью. Иван Иванович прекрасно сам сознавал, что ему удастся лишь варьировать однажды найденное, но не завоевывать новые рубежи в искусстве, и это служило причиной серьезных раздумий и переживаний, которые он всеми силами старался скрыть от окружающих.

В этой связи мне запомнилась одна из последних наших встреч, когда Дзержинский предстал в совершенно новом жизненном ракурсе.

Тому уже не менее двадцати лет, когда он пришел ко мне домой, пил заваренный дочерна чай и как-то вполголоса, оглядываясь по сторонам, признавался, что нынче он боится всяких начальников.

— Вот и ты начальник, я и тебя тоже боюсь, — говорил он, и я понял, что с начальниками в области искусств (директорами театров, инспекторами Главискусства) он в последнее время явно не в ладах и тяготеет к непереносимой для него от них зависимости.

Из последующего разговора стало также ясно, что он понимает, как ему не хватает профессиональных знаний, технических навыков, музыкальной культуры в самом прямом утилитарном смысле слова. Никогда прежде Дзержинский не признавался в пробелах своего музыкального образования. Раньше он, наоборот, при всяком удобном случае весьма скептически относился ко «всяким там контрапунктам и фугам» и придавал исключительное значение таланту в его первозданном виде, который «дай бог, не испортить!» А тут...

Слушая Ивана Ивановича, я думал о том, насколько выиграло бы наше музыкальное искусство, если бы подобные мысли потревожили Дзержинского лет 30—40 назад. Как драгоценный камень

нуждается в огранке и отшлифовке, так и яркое дарование надо развивать, не полагаясь на одну лишь природу.

А он, словно сожалея, что позволил себе расслабиться, вдруг резко сменил тон и, вставая из-за стола, сказал с наигранной беззаботностью:

— А впрочем, все это чепуха, и ты забудь, что я тебе тут наговорил!

Он попытался стать прежним Дзержинским, каким я его знал много лет назад.

## *И. О. Дунаевский и его письма*

Прошло свыше тридцати лет со дня безвременной кончины Исаака Осиповича Дунаевского — годы каждодневной проверки временем, всенародного испытания «на прочность» его музыки, ибо ни один праздник, ни одно общественное событие в жизни народа — большое или малое — не обходятся без звонких песен и бодрых маршей замечательного композитора; и был наш украшен задушевыми интонациями и танцевальными ритмами, а подчас и веселым юмором музыки, так всем знакомой, так всеми любимой...

Дунаевский и сегодня с нами, живет среди нас в своих творениях!..

Кроме музыкальных произведений, Исаак Осипович оставил обширную переписку свою с различными людьми: деятелями науки и культуры, студентами и школьниками, военными и гражданскими лицами — любителями музыки. Люди эти — знакомые и незнакомые — обращались к нему буквально по всем вопросам, начиная с узкопрофессиональных и кончая направленными на уяснение «смысла жизни» — так велика была популярность Дунаевского, его авторитет гражданина и художника. И он прекрасно сознавал свою ответственность перед людьми, которые не просто слушали его музыку, либо пели его песни, но хотели получить от него советы, удостаивали его большого личного доверия. Об этом он прямо пишет в некоторых письмах.

Широкая популярность, безусловно, налагала на Дунаевского определенные обязательства — он должен был как бы соответствовать эталону принципиальности, строгости (к самому себе в первую очередь!) и вместе с тем скромности — тому, что хотели видеть в авторе произведений, воспевающих людей социалистической эпохи. И надо сказать, что Дунаевский без всяких натяжек отвечал сложившемуся в народе представлению: он был действительно честен и скромен и одновременно прям, быть может, даже излишне горяч в суждениях. Но никогда он не мыслил прямого без доброжелательности, без уважительного отношения к

критикуемому, а главное, в отрыве от стремления улучшить положение дел. Поэтому в ряде писем он возвышает свой голос против субъективной, бездоказательной критики, вышибающей почву из-под ног; он решительно протестует против «фельетонной оглобли», подчас подменяющей рассмотрение проблемы дешевой скандальностью; он мужественно защищает авторов, серьезно работающих (в особенности в массовых жанрах и легкой музыке), от огульного к ним недоверия. Его письма — обстоятельные и вместе с тем страстные, насыщенные богатым фактическим материалом — и до сих пор не утратили своей актуальности вследствие великолепного «знания предмета».

В тех случаях, когда для решения больших принципиальных вопросов требовалось авторитетное вмешательство государственных органов, Дунаевский (он был депутатом Верховного Совета РСФСР первого созыва) считал своим долгом обращаться непосредственно в руководящие инстанции того времени: Комитет по делам искусств, Главное управление по производству художественных фильмов, Комитет радиосообщений либо в Ленсовет (если речь шла о судьбе ленинградских учреждений искусств). И независимо от того, рассматривались ли те или иные предложения Дунаевского и были ли они приняты или отвергнуты, подкупает поразительная осведомленность автора писем, его «подкованность» в организационной стороне дела, не говоря уже о столь свойственной Дунаевскому заинтересованности в судьбах дальнейшего развития советского искусства. И пусть данный раздел переписки имеет по преимуществу «историческое» значение — все же на ряде примеров можно проследить, как некоторые проблемы и по сей час не утратили своей актуальности и в той или иной форме продолжают «тревожить умы» в наших творческих и исполнительских организациях.

С некоторыми адресатами Дунаевский поддерживал переписку в течение ряда лет: в иных случаях она превращалась в постоянный обмен мнениями по многим вопросам, не только повседневным, бытовым, но и творческим, политическим, философским... Сам Исаак Осипович придавал ответам на письма в его адрес важное значение, не жалел для этого времени и был, безусловно, мастером эпистолярного стиля. Его письма отличаются легкостью, непринужденностью, богатством лексики, точностью формулировок. Интересно, что, кроме нескольких друзей-сверстников, постоянными корреспондентами Дунаевского были главным образом молодые люди, переписка с которыми возникала иногда совершенно случайно на почве посланного знаменитому композитору «под горячую руку» письма. Достаточно было, однако, Исааку Осиповичу усмотреть в нем свежую мысль либо острую критику того или иного произведения (в том числе самого Дунаевского), либо столкнуться с «заковыристым» вопросом, с интересной проблематикой, как он буквально вцеплялся в такое письмо, писал обстоятельный ответ, вызывая на продолжение переписки, заставлял корреспондента рассказывать о своих вкусах, взглядах, планах.

Если тот почему-либо медлил с ответом, то Исаак Осипович писал ему повторно, настаивая на продолжении переписки. Это характерная черта кипучей натуры Дунаевского: искать контакты с людьми, интересоваться ими, черпать в общении с ними материал для творчества.

На какие же вопросы чаще всего приходилось отвечать Дунаевскому? Как можно классифицировать содержание эпистолярного наследия композитора?

Первая группа вопросов касается композиторского мастерства. Чтобы стать композитором, пишет Дунаевский, нужно долго и упорно учиться, усвоить целый ряд теоретических дисциплин, натренироваться в технике письма. Не составляют исключения и композиторы «легкой» музыки (при этом Дунаевский неоднократно ссылается на свой опыт музыканта, воспитанного на Бетховене, Чайковском, Шумане, Брамсе, Бизе; обученного гармонии, полифонии, инструментовке, форме; получившего навыки игры в оркестре, дирижирования и даже — впоследствии — художественного руководства исполнительскими коллективами). Дунаевский рекомендует в первую очередь усвоить, что творческий процесс неделим: нельзя, чтобы сочиненную композитором мелодию-сырец «оформлял», «гримировал» гармонией, «дорисовывал» контрапунктом, «раскрашивал» оркестровкой приглашаемый со стороны «специалист».

Особо останавливается Исаак Осипович на вопросах профессионализма творческого труда. Главным условием, по его мнению, является правильный режим работы, выработка потребности сочинять каждодневно, не полагаясь на одно лишь пресловутое вдохновение. Не сочиняется в данный момент — инструментарий, делай переложение, редактируй текстовой материал, наконец, принимайся за заготовки следующего произведения. А различные другие обязанности: общественная деятельность, выступления в печати, участие в творческих собраниях и дискуссиях — все это может мешать одно другому лишь при неупорядоченности трудового режима, а в действительности должно быть органично связано с жизнью художника, в наши дни.

Изредка получал Исаак Осипович письма-упреки: почему, мол, он не пишет симфоний и опер? (Кстати, оперу он как-то принимался писать<sup>1</sup> и с тем большим основанием мог говорить о специфике различных жанров музыкального творчества.) В этой связи большой интерес представляют рассуждения Дунаевского о путях развития советской оперетты.

Возражая против попыток направить его творчество в русло «истинной, настоящей музыки», Исаак Осипович утверждает, что оперетта также должна иметь все признаки большого искусства, в частности, включать ариозные формы и развитые ансамбли, сложные музыкально-сценические эпизоды и пласты симфонической музыки (разумеется, в границах жанра). Тем самым Дуна-

<sup>1</sup> «Рашель» — по рассказу Мопассана «Мадемуазель Фифи».

евский, признанный мастер советской оперетты, решительно протестует против причисления к данному жанру драматических пьес с некоторым количеством вспомогательной музыки, которые уже тогда (в сороковые годы) грозили вытеснить настоящую оперетту. Настаивая на сохранении термина «оперетта» (вместо жанрово неопределенного — «музыкальная комедия»), композитор, разумеется, боролся не за название, а за существо жанра, его богатое музыкальное содержание.

Дунаевский горячо защищал свое творчество от несправедливых нападков, которым порой подвергался. И вместе с тем он был предельно критичен к себе, о чем свидетельствуют письма к руководителям театров, режиссерам, дирижерам, драматургам, написанные им в процессе постановок его произведений. В этих письмах содержится немало предложений по усовершенствованию спектаклей — вплоть до замены слабых номеров, переделки неудавшихся сцен, перепланировки музыкальной драматургии. Не ограничивая участия в процесс постановок своих оперетт одной лишь авторской стороной дела, Дунаевский активно вмешивался во все детали исполнительства, режиссуры и оформления, добиваясь наиболее полного воплощения своих замыслов, вплоть до соответствия каждого артиста порученной ему роли. Кстати, эта активность Исаака Осиповича, неумение быть композитором «при» режиссере сказались и на его работе в звуковом кино, где ему удалось создать такие замечательные музыкальные фильмы, как «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», в которых музыка играет роль драматургической пружины, направляя действие, а не иллюстрируя его.

В письмах Дунаевского встречается много высказываний общезстетического и этического характера. Он не умел (да и не хотел) ограничиваться в переписке бытовой и деловой информацией, но пользовался каждым случаем, чтобы поговорить о том, чем жил, над чем размышлял, чему посвящал горение своего таланта. Для него было органичным то, что композитор пишет для народа, должен знать его вкусы и запросы, причем не со стороны, а «изнутри», живя с ним одной жизнью. Рассеянные тут и там высказывания Дунаевского прекрасно объясняют внимание, которое он оказывал личным знакомствам и дружескому общению с представителями всех социальных слоев советского общества. При этом довольно обычное в общественной практике разграничение лексикона на «повседневный» и «официальный» было глубоко чуждо Дунаевскому. В его письмах к друзьям и творческим единомышленникам постоянно сталкиваешься с высказываниями, в самых возвышенных выражениях прославляющими нашу страну, нашу партию, советский народ, исполненными благодарности нашей армии за ее беспримерный ратный подвиг в Великой Отечественной войне; и фразы эти абсолютно естественно «вписываются» в общий контекст его писем, всегда осуществлявших воспитательную функцию в доверительной форме личной дружеской беседы. А отсюда было рукой подать и до его творчества, также

всегда политически насыщенного, глубоко патриотичного, но при этом лишенного какой бы то ни было официальности, свободного от аффектации.

Уже говорилось о том, что средой, особенно близкой Дунаевскому, была милая его сердцу молодежь. Романтика юности, радостное восприятие жизни, пора любви и надежд — все это находило у Исаака Осиповича живой отклик и полное понимание. Сколько бодрых песен, спортивных маршей, лирических мажорных песен (именно мажорных, радостных, что и сегодня выделяет его творчество из бескрайнего моря захлестнувшей лирики заумности), сколько ярких жизнеутверждающих произведений о молодежи и для молодежи подарил нам Дунаевский! Популярность его творчества огромна именно вследствие органической связи с жизнью — это становится особенно понятным после ознакомления с теми письмами Дунаевского, в которых он как бы приоткрывает дверь своей творческой лаборатории.

Тематика писем Дунаевского разнообразна, как был разнообразен круг его интересов. То он разражается панегириком Рузе (где находится Дом творчества композиторов), то предается восхвалению красок среднерусской природы или пишет целый трактат о благотворном воздействии тишины на возможность сосредоточиться в процессе сочинения музыки; то вдруг обращается с длинным посланием в редакцию газеты «Советский спорт», критикуя существующую систему розыгрыша первенства страны по футболу, внося по этому поводу ряд конструктивных предложений, или пишет письмо с решительным протестом против искажения его произведения в концерте; либо резко критикует композиторов, неверно (с его точки зрения) выступивших в печати по вопросам развития советской песни...

Изданный сборник писем Дунаевского воссоздает живой облик композитора, каким мы его знали и каким храним в своей памяти. Лишь последние письма несколько дисгармонируют с общим жизнеутверждающим тоном остальной эпистолярной — в них присутствует налет грусти, вызванный растущим физическим недомоганием. Все чаще Исаак Осипович начинает считать годы, все меньше он радуется ежегодным циклам обновления природы, взамен чего ведет исчисление по «временам года жизни человеческой», от полной надежд весны — до суровой зимы, поры подведения итогов...

Музыкальная жизнь. 1972. № 9

## *Проблемы оркестровой драматурии*

Хочу напомнить читателям о двух книгах композитора А. М. Веприка: «Трактатка инструментов оркестра» (М.: Музгиз, 1961) и «Очерки по вопросам оркестровых стилей» (М.: Сов. композитор, 1961). Первая из них задумана как дополнение к клас-

сическим трудам по оркестровке, прежде всего Римского-Корсакова и Берлиоза; вторая книга развивает положения первой, преимущественно в части зависимости тембровых закономерностей от исторического развития стилей музыкального искусства.

Веприк был талантливым, пытливым, мыслящим музыкантом. Поэтому его наблюдения и умозаключения представляют значительный интерес как для исследователей музыки, так и для композиторов. Подтверждая свои мысли высказываниями корифеев музыкального искусства, приводя примеры из партитур Баха, Моцарта, Бетховена, Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского, Берлиоза, Вагнера и других композиторов, автор убедительно излагает основные принципы сочинения музыки для симфонического оркестра — именно сочинения, а не последующей оркестровки ранее написанной музыки.

Музыка всегда бывает задумана в конкретном звучании, будь то произведение для оркестра или солирующего инструмента, для хора или камерного ансамбля. При этом каждый тембр, к которому композитор прибегает в процессе создания партитуры, служит не только носителем красочного начала, но является также средством музыкальной выразительности. Инструментовка — это не раскрашивание частностей в пределах подходящих регистров (такое занятие под стать детским опытам с цветными карандашами и контурными картинками!) и не произвольное варьирование, а выявление сложной драматургии, обычно присущей подлинно оркестровой музыке. С этой стороны многообразие чистых тембров, так же как и громадное число тембровых комбинаций, используется композитором-симфонистом для развития музыкальных мыслей, обрисовки музыкальных образов, то есть в конечном счете для созидания законченной художественной формы.

Рассмотрению именно конструктивной стороны оркестровой музыки, ее многоплановости уделил наибольшее внимание автор, говоря о бифункциональности тембра.

Инструментовка не есть что-то вторичное, привносимое извне, нет, это реальное звучание музыки, прямое выражение действительного содержания оркестрового произведения. Ведь невозможно же дать правильное представление, скажем, о «Болеро» Равеля, или о первой части Седьмой симфонии Шостаковича, если впервые знакомиться с ними в звучании на фортепиано<sup>1</sup>.

Или как можно понять все впечатляющую силу приема «от мрака к свету» вступления к первой картине оперы Чайковского «Иоланта», если реально не представить себе разительный контраст между тембром деревянных духовых, постепенно уходящих в бесконечные, казалось бы, глубины «царства теней», и последующей светлой звучностью женских голосов, сопровождаемых смычковыми инструментами с арфой. Можно назвать множество произведений Берлиоза, Римского-Корсакова, Вагнера, Дебюсси,

<sup>1</sup> Фортепианное звучание может лишь вызвать в памяти впечатление от прослушивания этих произведений в оркестре.

Скрябина, Малера, Стравинского, Бартока, Прокофьева и других композиторов, музыкальное мышление которых глубоко оркестрово. Каждый сочиненный ими такт темы, найденный контраст, приемы развития, а в конечном счете вся конструктивная, формообразующая сторона их творчества определяются законами многоголосного, многотембрового, располагающего огромной выразительной и силовой амплитудой организма, каковым является симфонический оркестр.

Именно об этом и говорит в своих книгах Веприк. На конкретных примерах он показывает, как одни и те же музыкальные фразы по-разному излагаются (сочиняются) для разных инструментов применительно к их природе и свойствам, как важные характерные тембры подготавливаются с расчетом, чтобы их появление было каждый раз значительным событием, как подчас нарушается привычное голосоведение, если нужно достичь особой выразительности...

Веприк приводит примеры таких синтезов инструментальных форм движения, которые в процессе развития порождают совершенно новое качество при повторных проведениях отдельных тем или целых разделов музыки.

Процесс становления симфонизма, осознание законов сочинения многоплановой, драматургически насыщенной музыки для симфонического оркестра имеет свою историю. Совершенно справедливо Веприк полемизирует с некоторыми теоретиками, утверждавшими тезис о «тембровой нейтральности» И. С. Баха. Ряд приведенных во второй из рецензируемых книг примеров несложно свидетельствует, что гениальный композитор (в рамках скромного оркестра того времени) смело пользовался особенностями тембров отдельных инструментов, а изредка и целых групп для наиболее выразительного раскрытия музыкальных образов.

Даже самое беглое знакомство с историей развития оркестровых стилей приводит нас к мысли, что нет и не может быть универсального рецепта «хорошей» оркестровки. Более того, в сущности нет и самого вычлененного понятия «оркестровка», если иметь в виду художественно полноценный процесс сочинения оркестровой музыки.

Конечно, в повседневной музыкальной практике мы на каждом шагу сталкиваемся с «оркестровками»: то автор сам не успевает, либо просто не умеет (!) написать партитуру, то возникает необходимость изложить в оркестре какое-нибудь фортепианное произведение (например, в балетном спектакле). Среди подобных оркестровок случаются и хорошие, если оркестровщик сумел угадать намерения автора, знает его оркестровый стиль и на этой основе сочинил оркестровую редакцию произведения. В тех же случаях, когда оркестровщик ограничивается механическим переложением фортепианной фактуры для оркестра, художественный результат чаще всего бывает отрицательным. Не спасает тогда и проверенный рецепт: «баритоновый контрапункт» в среднем регистре оркестровой ткани...

Если вернуться к истории оркестровых стилей, то самым примечательным является бесконечное многообразие художественных приемов у разных авторов в различных сочинениях.

Веприк сравнивает «живопись» чистыми тембрами Римского-Корсакова со сплошным звуковым потоком Вагнера; контрастные сопоставления равноправных групп, столь излюбленные у Чайковского — с органичной звучностью произведений Глазунова... Он показывает стремление Бетховена преодолеть ограниченность современных ему оркестровых средств и вместе с тем несравненное мастерство великого композитора в построении симфонического целого, и пышность Равеля, и нежные переливы красок у Дебюсси...

Вся богатейшая история развития оркестровых стилей, все многообразие накопленных приемов, все то, что отличает одного композитора от другого, и даже сочинения одного автора, — все это является следствием поисков наиболее совершенного воплощения различного содержания, результатом различных идейно-художественных замыслов в каждом случае.

Очень интересен в этом отношении последний раздел второй книги, где рассматриваются три оркестровые редакции оперы Мусоргского «Борис Годунов»: авторская, Римского-Корсакова и Шостаковича.

Римский-Корсаков не просто наново оркестровал «Бориса», стремясь выправить очевидные, с его точки зрения, погрешности партитуры Мусоргского, — нет, его редакция несет на себе печать иных художественных принципов: большей уравновешенности, повествовательности по сравнению с первоисточником. Шостакович же поставил своей задачей максимально выявить конфликтность, бунтарский дух произведения. Обе редакции, сделанные на уровне безупречного мастерства, резко отличаются друг от друга прежде всего из-за различия индивидуальностей их авторов.

Веприк, разбирая все три редакции первой картины Пролога, на конкретных примерах показывает разные приемы оркестрового письма в зависимости от направленности того или иного идейно-художественного замысла.

Не только музыкант-профессионал, но и образованный любитель с большой для себя пользой прочтет написанные хорошим литературным языком книги Веприка, которые содержат много полезных сведений и способствуют выработке высоких критериев в оценке явлений в области симфонической культуры.

## *О Бенджамине Бриттене*

Имоджин Холст — дочь известного английского композитора Густава Теодора Холста написала чудесную книгу о Бенджамине Бриттене, которого знала с детских лет, чей жизненный и творче-



*Бенджамин Бриттен.  
Москва, 1965 г.*

ский путь она наблюдала много лет «с самой близкой дистанции».

Поэтому так непохожа эта книга на иные биографические труды, которые подчас основаны на изрядном изучении материалов, но лишены бывают главного — живого знакомства с объектом исследования, и не несут в себе проявлений черт его характера в труде и в быту, — другими словами, не согреты обаянием личности исследуемого.

А обаяние личности Бриттена было огромно. Великий музыкант, один из самых выдающихся композиторов современности, он с первых же минут общения покорял скромностью, простотой, сердечностью. С ним было необычайно интересно беседовать, ибо он знал многое, вкус его отличался безупречностью, суждения — неизменным благородством. Он удивительно благожелательно относился к людям — это не значит снисходительно! Наоборот, он

предъявлял к жизни, к искусству самые высокие требования. Его богатая натура, его чуткая интуиция позволяли ему воспринимать в людях хорошее даже там, где иной этого не подозревает.

Располагал к нему и его внешний вид: высокий человек мягкими манерами, безусловно вежливый и корректный, с приветливым выражением лица — типичный англичанин, чуть мешковатый, но не застенчивый, а общительный и милый. Речь его — неторопливая и плавная — никогда не возвышалась до неприличного в обществе форте (как истинный англичанин, Бриттен, безусловно, был респектабельным), да в этом и не было необходимости: ведь он всегда находился в центре внимания, и, когда говорил, окружающие стремились не пропустить ни одного его слова, ибо все, что от него исходило, было умно, интересно, увлекательно.

\* \*

\*

Имоджин Холст поставила себе задачу проследить жизнь Бриттена от первых детских впечатлений. И надо сказать, что ей удалось главное — связать жизнеописание с творчеством: по прочтении книги начинаешь понимать многое в произведениях Бриттена, живо представляешь себе тот образный звуковой мир, который его окружал и который воздействовал на него с самого начала сознательной жизни. Несколькими точными штрихами Имоджин рисует чуть монотонный, но полный очарования пейзаж Лоустона — родины Бриттена. В воображении читателя возникает извилистая береговая линия, теряющаяся в дымке, галька под ногами, тропинки сквозь заросли вереска и камыша, и удивительное море, то спокойное, полусонное, то, наоборот, бурное, яростное. Звуковое «оформление» этого пейзажа также под стать тому, что является глазу: ведь одно только море способно дать тысячи нюансов — от шорохов и вздохов и до накатов и ударов, куда вплетаются и ветра вой и крики чаек...

Становится понятным источник оркестровой звукописи Бриттена, посвятившего морю столько замечательных страниц своих партитур, явившихся новым словом в истории музыкального «маринизма». Чего стоят хотя бы его «Морские интерлюдии» из оперы «Питер Граймс», где средствами симфонического оркестра, щедро рассыпая «первооткрытия» приемы оркестровки, Бриттен запечатлел море едва ли не во всех мыслимых состояниях — от безмятежного покоя при лунном свете и до яростно ревушего шторма. При этом море Бриттена — не комплекс пусть даже самых удачных звукоподражаний, нет, это живая чувствующая субстанция, это средство для проникновения в душевный мир героев, повод для обрисовки эмоциональной сути драматического действия. В музыке Бриттена впечатления от природы — всех этих песчаных дюн, поросших кустарником и служащих пристанищем кроншнепов и бекасов, всех этих равнин и перелесков, — по своему содержанию сродни человеческим переживаниям и страстям. В этом — отличие психологического подхода к явлениям природы

Бриттена от, скажем, любования переливами красок, от созерцания вечной красоты природы у импрессионистов.

Так общение с природой, сильные и разнообразные впечатления, с ней связанные, послужили еще в детском возрасте толчком для формирования творческой индивидуальности будущего композитора.

Второе, на что обращает внимание читателей Имоджин Холст, — это систематические занятия Бриттена музыкой с самого нежного возраста. Мать Бенджамина была секретарем лоустонского хорового общества; она хорошо пела и охотно доставляла этим удовольствие своим домашним. Маленького Бенджамина с той поры, как он себя помнит, постоянно окружала музыка. А на музыкальных собраниях общества он уже в раннем детстве слушал оратории Генделя и другие великие произведения, исполняемые при участии приезжавших для этого из Лондона солистов.

Вот в каких условиях развивался его слух, формировался его вкус, крепла музыкальная память! А известно, что именно в детстве человек особенно восприимчив ко всему, что западает ему в душу, — впечатлений (чтобы не сказать: потрясений!) этого периода обычно хватает на всю последующую жизнь.

Мать Бенджамина не только приучала сына любить музыку, но и стала учить его игре на фортепиано. Затем его обучал композиции Фрэнк Бридж, а впоследствии Айрленд. Длительное время он продолжал брать уроки игры на фортепиано у разных педагогов, научился изрядно играть на альте, и по-любительски — на флейте...

Имоджин Холст живо и, главное, профессионально рассказывает о музыкальных занятиях Бенджамина дома, в начальной и средней школе, и, наконец, в музыкальном колледже. Особенно запоминается ее описание уроков у Фрэнка Бриджа — талантливого композитора и замечательного человека, который сыграл наибольшую роль в творческой биографии Бриттена, заложив в ученике фундамент высокого профессионализма, требовательности к себе, приучив его к трудолюбию и развив в нем стремление самым лучшим, самым тщательным образом выполнять любую начатую работу.

Через повествование Имоджин Холст все время путеводной нитью проходят мысли и высказывания Бриттена в процессе становления его творческой индивидуальности. Как полезны они для нашей композиторской молодежи! (Да и только ли для молодежи?!). С самых ранних своих попыток сочинять приучал он себя к точной и подробной записи своих намерений (прекрасно описано, как Фрэнк Бридж учит этому юного Бенджамина). Бриттен рано осознал всю важность реального звучания написанных им сочинений, поэтому при всей ладовой, интонационной и ритмической сложности некоторых из них, они всегда бывали практически удобоисполнимы и превосходно звучали.

Читая подробный рассказ Имоджин Холст о том, как прочно, шаг за шагом осваивал Бенджамин теорию композиции, как он с

юношеских лет пробовал свои силы едва ли не во всех жанрах музыкального творчества, как жадно он изучал музыкальную литературу (об этом говорится однажды, очень лаконично, но зато так образно), понимаешь, какой огромный систематический труд был приложен Бриттеном, чтобы развить богатые природные способности до степени, позволяющей ныне считать его одним из наиболее выдающихся дарований нашего времени. При этом Бриттен безусловно является едва ли не самым универсальным композитором середины XX века. Он с равным успехом работал и в области оперы (их у него десять<sup>1</sup>), и в области балета<sup>2</sup>, и в области симфонической, камерной, и даже церковной музыки (у Имоджин Холст прекрасно описаны некоторые удивительные для этого жанра произведения Бриттена).

За последние годы наше знакомство с творчеством Бриттена расширилось за счет «Вариаций на тему Пёрселла» (иначе называемых — «Путеводителем по оркестру»), «Вариаций на тему Фрэнка Бриджа», «Серенады для тенора, валторны и струнных», «Военного реквиема» и еще некоторых произведений.

Вообще же известность Бриттена во всем мире, его мировая слава очень велика. Произведения этого композитора исполняются повсеместно и с каждым днем все более широко. Это — художник-реалист, смелый новатор во имя выражения передовых гуманистических идей и благородных мыслей и одновременно решительный противник экспериментов ради экспериментов (он очень определенно высказался однажды, что «композитор должен творить для народа» и что «лично он считал бы, что творит впустую, если бы у него не было общения с людьми»).

\* \*  
\*

Я уже говорил о Бенджамине Бриттене, как об истом англичанине по его внешнему виду, манерам, респектабельности. Но самое главное — это то, что Бриттен является в полном смысле слова английским композитором, составившим эпоху в развитии музыкальной культуры своей страны.

Когда читаешь страницы из книги Имоджин Холст, посвященные становлению творческой индивидуальности Бриттена, понимаешь, почему именно ему выпало на долю стать крупнейшим композитором Англии через 250 лет после Генри Пёрселла и после столь долгого периода сравнительно «бесконфликтного» существования английской музыки вновь утвердить Англию в качестве одного из центров мировой музыкальной культуры.

Выше уже указывалось, что среди первых музыкальных произведений, с которыми познакомился маленький Бенджамин, были

<sup>1</sup> У нас известны, кроме масштабной психологической драмы «Питер Граймс», еще несколько камерных: «Альберт Херинг», «Поругание Лукреции», «Поворот винта» и, наконец, «Сон в летнюю ночь», также написанную для сравнительно ограниченного состава исполнительских сил.

<sup>2</sup> «Принц пагод».

оратории Генделя. Конечно же, к ним надо добавить еще хорошую, оперную и камерную музыку Пёрселла, без которой немислимо музицирование в Англии. Несколько позже юный Бриттен познакомился с произведениями «живых» английских композиторов — Генри Холста и Фрэнка Бриджа, и они произвели на мальчика неизгладимое впечатление (об этом также упоминается в книге Имоджин Холст).

Жадный интерес Бенджамин к музыкальному искусству находил удовлетворение в познании великих творений Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Чайковского, Малера, Брамса... Вскоре он заинтересовался и творчеством наиболее известных современных композиторов — Арнольда Шёнберга и Альбана Берга. Имоджин Холст рассказывает в этой связи, как в школьные годы Бриттену пришлось испытать первое разочарование от несоответствия своего возраста музыкальным запросам: по молодости лет ему попросту отказывали в выдаче партитуры «Лунного Пьеро»!

Зная упорный характер Бриттена, его стремление во все вникнуть, все понять, можно себе представить, как подробно и внимательно он изучил обширную и разнообразную музыкальную литературу. При этом он никогда не был узким ремесленником, но живо интересовался смежными областями искусства, особенно живописью и архитектурой. У Имоджин Холст есть упоминание о том, как первый учитель Бриттена по композиции — Фрэнк Бридж — прививал мальчику любовь к красотам английской архитектуры, для чего совершал с ним специальные экскурсии по наиболее примечательным местам Восточной Англии. Экскурсии эти явились как бы продолжением тех походов по окрестностям Лоустона, которые в детском возрасте предпринимали Бенджамин и его сестра в обществе своего отца — человека, влюбленного в родную природу, тонко чувствовавшего ее своеобразное очарование.

Впоследствии, уехав на гастроли за океан, Бенджамин особенно остро ощутил, как ему не хватает Англии. Тоска по родине нарастала ото дня на день и наконец разрешилась самым неожиданным образом: в руки его попала книга стихотворных поэм Джорджа Крабба, удивительного поэта, никогда не выезжавшего из «доброй старой Англии», творчество свое целиком посвятившего описанию жизни своих земляков — простых людей, нарисовавшего неприкрашенные картины их трудов и забот, горестей и радостей. И Бриттен понял, что он не сможет дольше жить вне Англии. Даже активные военные действия в Атлантическом океане не остановили его. В 1942 году, после длительного, полного опасностей трансатлантического плавания он прибыл в Англию, воспользовавшись для этого караваном, конвоируемым военными судами. Он ступил на родную землю как гражданин-патриот, имея к этому времени тщательно разработанный план и ясный замысел оперы по мотивам поэмы Крабба «Городок», — оперы, которой суждено было вскоре стать крупнейшим событием английского и мирового искусства. И действительно, день лондонской премьеры «Питера Граймса» — 7 июня 1945 года — явился поистине великим

днем возрождения английской музыки после (250-летнего) перерыва ее славы.

\* \*

\*

С 1948 года Бриттен жил в Олдборо — маленьком городке на побережье Восточной Англии. Имоджин Холст рассказывает о том, как ему и его другу певцу Питеру Пирсу пришла в голову мысль устроить здесь музыкальный фестиваль, благо к тому времени в портфеле Бриттена скопилось изрядное число произведений, которые ему хотелось бы показать публике. Так было положено начало ежегодным фестивалям, для участия в которых съезжались лучшие исполнительские силы всей Англии, и тогда рыбакам-поморам представлялась возможность наслаждаться тем, чем наслаждаются завсегдатаи «Ковент-Гардена». И это — несмотря на то, что в Олдборо имеется один лишь «зал юбилеев» на 300 мест (не считая приходской церкви, которую используют во время фестивалей для симфонических концертов). Но ведь именно здесь были показаны по первому разу почти все оперы Бриттена, может быть, место исполнения навело Бриттена на мысль создать произведения, рассчитанные на исполнение силами нескольких солистов, оркестра численностью в 12—15 человек, хора из... 2-х (!) человек (таков состав комментирующего «хора» в опере «Поругание Лукреции»).

Сам Бриттен скромно утверждает, что главной причиной написания им нескольких камерных опер явились чисто организационные и, в еще большей мере, финансовые обстоятельства (дескать, маленький коллектив легко повезти в гастрольное турне; он занимает немного места в дороге, в гостинице, на сцене; он дешево стоит, а следовательно, не вызывает необходимости каждый раз арендовать вместительные театральные помещения и назначать высокие цены на билеты). Конечно, все это справедливо и должно приниматься в расчет театральными директорами и администраторами<sup>3</sup>. Но самое главное: родился (или, если угодно, возрожден) как бы новый жанр оперы — гибкий, требующий отточенного мастерства в передаче тончайших психологических нюансов, донесения до аудитории многих очаровательных и остроумных подробностей. Само собой разумеется, что такого рода жанр музыкально-театрального искусства мог возникнуть и расцвести прежде всего на основе предельно виртуозного мастерства композитора, у которого, при минимальных ресурсах, «каждая нота на счету», а комбинационная изобретательность доведена до совершенства. Именно таким мастером в полной мере является Бенджамин Бриттен. Слушая его камерные оперы (не говоря уже о произведениях для общепринятых составов), каждый раз диву даешься, как отчетливо прослушивается по горизонтали и по вер-

<sup>3</sup> Кстати, о директорах, администраторах и вообще о штате руководящего и обслуживающего персонала фестивалей в Олдборо: там все делается на «общественных началах», и это превосходно, подчас не без юмора описано у Имоджин Холст.

тикали фактура, как бы сложна она ни была, — какого удивительного равновесия достигает автор внутри оркестра и в сочетании его с голосами, — поражаешься звуковым эффектам, щедро рассыпанным на протяжении любого, даже самого маленького произведения. Повсюду выдумки, на каждом шагу проявления ярчайшей индивидуальности!<sup>4</sup>

Но вместе с тем любые самые фантастические звукообразования, самые смелые замыслы<sup>5</sup> Бриттена всегда отвечают требованиям сугубой практичности. Композитор знает цену исполнительскому труду, ибо сам был прекрасным пианистом, неплохим альтистом, а кроме того, поигрывал еще и на некоторых других оркестровых инструментах. Наконец, он великолепный дирижер, не из тех, кто позирует перед публикой тщательно отрепетированным «темпераментом», а истинный хозяин музыки, твердо держащий в руках сложное и разноголосное хозяйство, контролирующей мельчайшие подробности исполняемого произведения.

Конечно же, в композиторской и исполнительской деятельности Бриттена на каждом шагу сказывался тот факт, что с девятинадцатилетнего возраста он вынужден был трудом своим добывать средства к существованию, другими словами, быть профессионалом. Следовательно, с юношеских лет он не мог себе позволить роскошь беспредметных экспериментов в свободное от других занятий время — нет, каждую свою новую работу он вынужден был делать «наверняка», будь то музыка для детей, камерного ансамбля или же опера.

Бриттен действительно прошел через все без исключения музыкальные жанры. Он приучил себя делать произведения точно в срок<sup>6</sup>, добываясь при этом нужных ему эффектов наиболее простыми, ясными и экономными средствами (тем более, что во многих случаях ему самому приходилось принимать участие в исполнении своих произведений в качестве дирижера или исполнителя на одном из инструментов).

Вообще профессионализм Бриттена может быть поставлен в пример, как образцовый. Это не профессионализм ремесленника, с «конвейера» которого сходит поток произведений, смысл и содержание которых регулируется лишь наличием тех или иных заказов. Нет, хотя Бриттен тоже сторонник системы заказов, но

<sup>4</sup> Отсылаю читателей к талантливому описанию Имоджин Холст радостной сумятицы, которая сопутствовала первому исполнению детской оперы Бриттена «Давайте сочиним оперу», — и тут композитору удалось создать нечто новое, смелое, ранее неслыханное.

<sup>5</sup> На память сразу же приходят примеры из произведений Бриттена: волшебный лес из «Сна в летнюю ночь», — поочередное *glissando divisi* в 3 струнных, начиная с контрабасов и кончая высокими регистрами скрипок; или же *glissando* литавр в «Повороте винта», так впечатляюще передающее напряженное ожидание, и многое другое, не говоря уже об остроумных вариациях знаменитого «Путеводителя по оркестру».

<sup>6</sup> Чего стоит хотя бы случай с сочинением оперы «Глориана», день премьеры которой был назначен задолго до начала работы над ней композитора; или же сочинение фуги из «Поворота винта».

(по его словам) он рассматривал заказы, в первую очередь, как фактор организации труда композитора, как повод для проявления творческой дисциплины и настойчивости, как средство, помогающее композитору осуществлять свои идейные и художественные намерения, наконец, как реальную гарантию последующего исполнения произведения на публике, если оно получится удачным.

Сам Бриттен выработал распорядок творческой работы, которого придерживался неукоснительно, считая, что это является существенным залогом удачи в художественном творчестве. Как напоминает этот распорядок, описанный в книге Имоджин Холст, таковой же в творческой работе Чайковского, когда Муза вынуждена была являться к нему ежедневно в строго определенные рабочие часы!

\* \*  
\*

Я отметил лишь небольшую часть из того, что так ярко и увлекательно описано в талантливой книге Имоджин Холст. Нет сомнения, что каждый читатель — даже тот, кто до сих пор ничего не слышал о Бриттене, — проникнется после ее прочтения симпатией к этому замечательному композитору, сможет осязаемо, «предметно» представить себе его благородный облик, захочет, наконец, познакомиться с его произведениями, тем более, что история создания некоторых из них так живо описана в книге.

Книга написана, как я уже говорил, очень увлекательно, талантливо и не только изобилует превосходными подробностями, но также содержит глубокие мысли и обобщения, частично почерпнутые из высказываний самого Бриттена. Достоверность этих своих высказываний композитор неоднократно подтверждал в беседах с деятелями советского искусства, в том числе и автором этих строк<sup>7</sup>.

Таким образом, книга Имоджин Холст представляет большой интерес, ибо воссоздает правильный и всесторонний облик одного из самых замечательных мастеров современного музыкального творчества — композитора Бенджамин Бриттена.

И. Холст. Бенджамин Бриттен. — М., 1968  
Предисловие к книге

<sup>7</sup> Особенно памятен приезд Бриттена в Москву в 1963 г., когда он встречал свое пятидесятилетие за пультом Государственного симфонического оркестра СССР, исполняя большую и разнообразную программу из своих сочинений. Мне тем более дороги воспоминания об этом посещении нашей страны замечательным английским композитором, что в этот его приезд я имел счастье провести в его обществе два незабываемых вечера, в память которых он подарил мне комплект дисков с записью балета «Принц пагод», сопроводив свой дар трогательной надписью. Эта надпись, да еще снятые мной кинокадры, запечатлевшие Бриттена в прощальном приветствии на ступенях гостиницы «Украины», — вот те бесценные реликвии, которые постоянно напоминают мне об этом выдающемся музыканте и обаятельном человеке.

## И. И. Соллертинский

Одним из самых удивительных своих современников по Ленинграду двадцатых—тридцатых годов я считаю литературоведа Ивана Ивановича Соллертинского — универсального искусствоведа, увлекательного лектора, друга молодого Шостаковича — человека блестящего во всех отношениях. Он обладал энциклопедической памятью, владел едва ли не всеми европейскими языками и к тому же был человеком не только необычных (без преувеличения!) знаний, но и безупречного вкуса.

Даже внешний вид его был настолько нестандартен, что запомнился с первого взгляда. Представьте себе подвижного человека обтекаемой (не подберу другого слова) конфигурации, с укороченными, как казалось, руками и с лицом большого ребенка: пухлые губы, соответственные щеки (почему-то лишённые растительности на положенных местах), короткая мальчишковая стрижка волос, глазки-буравчики, сверлившие собеседника... Но главное — голос, манера говорить! Казалось, что он сразу набирает полный рот слов и затем отдельными зарядами выплевывает (прошу прощения) их в разговоре, в то время как новые слова и целые фразы уже теснятся и торопят друг друга, с трудом дожидаясь своей очереди быть выпущенными на волю!

А чего стоила его неповторимая манера внезапно взывать на отдельные гласных и резко акцентировать звукосочетания «рра» или «рру», подобные кратким sforцандо дробы малого барабана! Обычно, появляясь перед аудиторией, он сразу же брал быка за рога:

— «Трагедия Малерра»... — без предупреждения выпаливал он, начиная, например, вступительное слово перед концертом в Ленинградской филармонии, или же ошарашивал слушателей:

— Как известно (?), композитор Генрих Шютц, выйдя 15 марта 1633 года из своего дома на Бургштрассе города Вольфенбюттель... — и хотелосе съезжиться под обрушивающимся на слушателей потоком всеведения, водопадом бурной фактологии (можно даже предположить, что для пушей достоверности он иногда присочинял на ходу то ли номер дома, то ли число месяца, но уж никак не больше).

Хотя Соллертинский выступал перед публикой в те времена, когда еще не было телесъемок, многие нынешние телезрители могут очень достоверно представить себе внешность и манеру говорить Ивана Ивановича по талантливому изображению его Ираклием Андрониковым.

Соллертинский был мастером именно устного слова. Его речь, фонетически столь своеобразная и как бы состоящая из серий стаккато, перемежаемых восклицательными знаками, была в то же время всегда безупречна по синтаксическому построению и могла в каждом отдельном случае послужить для стенограммы,



*И. И. Соллертинский.*

не требующей последующей правки... Не удивительно поэтому, что Иван Иванович, автор большого числа великолепных выступлений в устном жанре, оставил после себя преимущественно следы своей лекторской деятельности, послужившие основой для двухтомника<sup>1</sup> сочинений Соллертинского, собранного друзьями и почитателями после его кончины. Однако это издание (с моей точки зрения) ни в коей мере не отражает блеска его речей и глубины его мыслей, будучи оторванным от живой авторской интонации, порой заключавшей в себе подтекст, почти равнозначный словесному выражению.

Об озорном складе ума и необыкновенной находчивости Ивана Ивановича знали все его оппоненты; никто из них не решался скрещивать с ним шпаги в словесных поединках, ибо «фехтовал» он с завидной легкостью, и про него нельзя было сказать, что он «за словом в карман не лазил» — слишком уже медлительным казалось это обиходное выражение по сравнению с молниеносными уколами, внезапно наносимыми Соллертинским.

Помню, как-то в Ленинградском Союзе советских композиторов было назначено обсуждение новой оперы, написанной кем-то

<sup>1</sup> Соллертинский И. И. Исторические этюды. Критические статьи. — Л., 1963.

из третьего поколения учеников школы Римского-Корсакова. К созданию этой оперы (прикоснулся) в качестве консультанта и режиссер Мариинского театра Эммануил Осипович Каплан. Вводный доклад от имени Союза композиторов делал Иван Иванович Соллертинский, который (это чувствовалось) был настроен весьма критически по отношению к произведению, что определило напряженную атмосферу собрания.

Когда Соллертинский, пересказал либретто, дошел до одного из центральных эпизодов оперы, он начал его следующей фразой:

— Тогда они зарезали кабана...

— Не кабана, а кабанá, — имел неосторожность перебить его Каплан.

— Стакан — стакана, кабан — кабанá, болван — болвана, Каплан — Каплана, — тут же отчеканил Иван Иванович и как ни в чем не бывало продолжил доклад, не дав оппоненту времени опровергнуть свои лингвистические упражнения.

Бывало, правда, что в пылу какой-нибудь ожесточенной полемики Соллертинскому изменяло чувство меры и он, сисясь во что бы то ни стало оправдать свою репутацию остроумца, прибегал к грубым сравнениям, сбивался на простое балагурство. В таких случаях особенно страдал за него дружески расположенный к нему Дмитрий Дмитриевич Шостакович, который с досадой говорил, что у Ивана Ивановича блудливый язык. К счастью, такие срывы у Соллертинского бывали очень редки и являлись признаками исключительно плохого расположения духа.

В консерватории Иван Иванович читал лекции по истории западноевропейской музыки. Его занятия пользовались большим успехом и всегда проходили при переполненной аудитории, так как посещались студентами без различия курсов и специальностей. Справедливости ради следует сказать, что не только жажда знаний привлекала учащуюся молодежь (да и некоторую часть педагогов) на лекции Соллертинского. Побуждало и предвосхищение каких-нибудь блестящих пассажей, которыми изобиловала речь этого удивительного преподавателя, как никто умевшего сочетать строгую научность и обширную информацию ведомого им курса с живостью и остроумием изложения.

А он пользовался малейшим поводом, чтобы шуткой, каламбуром, неожиданным сравнением подстегнуть аудиторию, переключить ее для лучшего восприятия последующего серьезного материала.

Даже по месту своей основной работы в Большом зале Ленинградской филармонии — этом храме высокого искусства — Соллертинский оставался верным себе и не упускал случаев походя озадачивать своих коллег неожиданной словесной эквилибристикой. Так, как-то после исполнения Третьей симфонии Брамса одним почтенным ленинградским дирижером этот последний, уходя после поклонов, заметил Ивана Ивановича, стоявшего у колонны со скрещенными на груди руками (его любимая поза) и спросил его мнение.

— Несколько меньше мне понравилась четвертая часть, на первые три я, к сожалению, опоздал, — без задержек выпалил Соллертинский, повергнув собеседника в недоумение по поводу сказанного ему «комплимента».

Выше упомянутый двухтомник его статей и лекций дает весьма полное представление об академической стороне кипучей деятельности этого разностороннего критика, блестящего лектора и публициста.

Но я хотел бы еще раз подчеркнуть, что богатая одаренность Ивана Ивановича в меньшей мере раскрывалась в повседневном общении, где он на каждом шагу щедро рассыпал перлы находчивости и озорных экспромтов. Различные истории с его участием всегда разыгрывались на людях и немедленно передавались из уст в уста его поклонниками, старавшимися по мере сил подражать своеобразию его речи. Вследствие этого многое из репертуара Соллертинского становилось чуть ли не эстрадными номерами, и это способствовало их широкой популяризации. Кроме того, они нередко шлифовались в повторных рассказах самого Ивана Ивановича, подновлявшего в них блеск неповторимой авторской интонации. Поэтому, не имея что дополнить к опубликованным в книге серьезным материалам, я позволю себе привести образчик небольшой шуточной истории с участием «резвящегося» Соллертинского. За ее достоверность я ручаюсь, но одновременно прошу прощения за то, что она выдержана в свойственной ему манере изъясняться в отдельных случаях «на грани фола».

Итак. В конце двадцатых годов директором балетной школы Мариинского театра являлся некто Иван Иванович Шувалов, известный своей ограниченностью и полным отсутствием чувства юмора. Он считал себя марксистом и постоянно жонглировал диалектическими (в его понимании) категориями, которые на деле оказывались на уровне «диалектики телеграфного столба», тем более без разбора им применялись объяснения всевозможных балетных антрача. Иван Иванович Соллертинский, одно время служивший под началом Шувалова, едко высмеивал вульгаризаторские потуги своего патрона-тёзки и неоднократно в своих устных эграммах изобретал для него меткие клички, быстро расходившиеся в хореографических кругах.

И вот этому-то деятелю как-то донесли, что великовозрастная ученица вверенной ему школы Сара Падве рассказывала в классах какой-то сомнительный анекдот, что нарушало нормы благовоспитанности и приличия, установленные Шуваловым. Делать нечего, пришлось назначить разбор персонального дела ученицы Сары Падве. Однако сам Шувалов абсолютно не представлял себе, с какого конца надо приниматься за расследование обстоятельств столь щекотливого свойства: будучи ханжой, он в то же время отличался стыдливостью на манер ильфо-петровского Альхена, и ему волей-неволей пришлось призвать на помощь искушенного в подобных делах Ивана Ивановича Соллертинского. А того хлебом не корми! В преддверии предстоящего развлечения

он дал согласие выступить на педсовете училища в роли не то консультанта, не то общественного обвинителя.

И вот, с одной стороны за длинным столом заседают педагоги во главе с Шуваловым, а перед ними стоит вызванная для дачи объяснений смущенная девица. Спектакль начинается.

— Ученица Сара Падве, — начинает Шувалов, — расскажите нам то, что Вы рассказывали на днях своим соученицам в классе... впрочем, нет, подождите, — спохватывается он, сообразив, что чуть не дал маху.

— Иван Иванович! — взывает он к Соллертинскому, — как нам быть, чтобы обойтись без рассказа?

Иван Иванович берет бразды правления в свои руки.

— Скажите, ученица Сара Падве, кто являлся главным действующим лицом в Вашей занимательной истории?

— Там был поп, — краснея отвечает допрашиваемая.

— Иван Иванович! Про попа, это очень неприлично? — подает голос Шувалов.

— Дело в том, что анекдотов про попа я знаю свыше сотни; из них половина приличных, около трети полуприличных, остальные абсолютно неприличные, — не моргнув глазом отрапортовывает Соллертинский.

— Но ведь нам важно узнать, какой именно был в данном случае рассказан? — настаивает Шувалов; чувствуется, что ему страсть как хотелось бы прослушать полный текст истории про попа.

— Сейчас мы это узнаем, — откликается Соллертинский.

— Скажите, ученица Сара Падве, не был ли еще кто-нибудь, кроме попа, участником Вашей увлекательной истории?

— Там была еще дамочка, — с трудом выдавливает из себя вопрошаемая.

— Иван Иванович! Поп и дамочка — это очень неприлично?

— Анекдотов с участием попа и дамочки я знаю не менее полусотни; из них половина приличных, около трети полуприличных, остальные абсолютно неприличные, — без промедления разъясняет Соллертинский.

Легкое замешательство. Педагоги перешептываются между собой.

— А как нам все же уточнить категорию рассказанного анекдота? — говорит Шувалов, с надеждой обращая свой взор к Соллертинскому.

Тоном профессора, принимающего зачет, тот задает новый вопрос:

— Скажите, ученица Сара Падве, не предлагал ли вышеуказанный поп чего-либо нижеупомянутой дамочке?

— Да... он ей кое-что предлагал, — едва слышно лепечет ученица.

— Иван Иванович! Это очень неприлично, когда поп предлагает что-либо дамочке? — настойчиво хлопчет в поисках истины Шувалов.

— Анекдотов, в которых поп предлагает что-либо дамочке, я знаю что-то около трех десятков; из них считанное количество приличных, с десятков полуприличных, остальные абсолютно неприличные, — отвечает Соллертинский...

Так, продолжив игру по известной схеме «холодно-тепло-горячо», Иван Иванович подвел педсовет к выводу, что рассказанный Сарой Падве анекдот относится к разряду полуприличных. На основании этого педсовет вынес виновной порицание и постановил довести об ее проступке до сведения родных.

...А из родных-то у незадачливой рассказчицы оказалась всего только ее малолетняя сестра, учащаяся подготовительного класса той же балетной школы!..

...Не скрою, что, рассказывая о Соллертинском, я несколько опасался, что вольности некоторых оборотов прямой речи Ивана Ивановича снизят канонизированный портрет научного деятеля, солидного историка-искусствоведа, сложившийся в среде тех, кто мало общался с Соллертинским, либо вовсе не был лично с ним знаком. Но в том-то и заключалось обаяние Ивана Ивановича, что гибкий ум этого человека чаще всего являлся нам в форме блестящих парадоксов, что его колоссальная начитанность находила свое выражение в смелых импровизациях и неожиданных сопоставлениях, и что его речь была до предела образна и насыщена сатирическими метафорами, способными ярко высветить глупость и невежество тех, против кого они были направлены.

И я понял, что писать о Соллертинском в постной манере, в какой обычно пишутся у нас диссертации «на соискание», — это все равно, что фотографировать на черно-белую пленку портрет маслом (именно портрет, а не самый оригинал!). Нет, уж лучше я рискну добавить несколько характерных штрихов к облику самого оригинала, решил я, ибо лично знавал Соллертинского и несколько лет общался с ним при самых различных обстоятельствах.

Рассуждая так, я оставил большинство написанного мной в неприкосновенности, полагая, что те, кому оно не по душе, вольны сами распорядиться своим чтением.

Завершая данное эссе, я вспомнил еще один краткий эпизод «про попа» с участием самого Соллертинского.

Когда в 1939 году в Ленинградском Малом оперном театре (МАЛЕГОТе) был поставлен мой балет «Сказка о попе и работнике его Балде», Соллертинский так объявил о своем намерении посетить эту премьеру: «Пойду, посмотрю, как там попов продерживать будут!»

И пошел, и посмотрел, и написал рецензию в газету<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ленинградская правда. 1940. 11 февр.

## Только о дирижировании

(вместо протокола одного собеседования)

Последнее время они, несколько видных музыкантов столицы, собирались все реже: давали себя знать возрастные недомогания и хроническая нехватка времени. Однако многолетняя привычка делиться музыкальными впечатлениями, потребность поговорить, поспорить в неофициальной обстановке (а то — протоколы, резолюции...) вновь сводила их в этой большой, чуть мрачноватой комнате, где среди множества книг и картин лишь богато инкрустированный рояль напоминал о музыкальной профессии хозяина.

В этот раз разговор зашел о дирижировании — таинственном, наименее «материальном» виде музыкального исполнительства, где непосвященному бывает трудно уловить разницу между ремесленным тактированием (особенно если оно приправлено эффектными позами и указующими жестами) и вдохновенным искусством, увлекающим к вершинам Большой Музыки.

Поначалу не обошлось без «охотничьих рассказов» — анекдотических примеров дирижерских «ляпов».

Вспомнили некоего, потрясавшего рубинштейновской гривой, который в ответ на случайные аплодисменты, спровоцированные знаменитой генеральной паузой в конце Пятой симфонии Чайковского, раскланялся и ушел под звуки торжественной коды.

Другой, прославившийся картинными приглашениями к игре, был публично сконфужен музыкантами, раскусившими нехитрый производственный секрет маэстро: оказалось, он делал приглашающий жест всякий раз, когда кто-либо брал инструмент на изготовку. И вот однажды группа тромбонов, сговорившись, одновременно вскинула свои приметные инструменты в положение «к игре». Как и ожидалось, дирижер тут же адресовал им элегантнейшее «прошу», в ответ на что те, все разом, показали ему сначала по четыре пальца, затем по три, по два, наконец, по одному и лишь после этого согласно вступили в игру.

И еще несколько подобных «музыкальных историй» было рассказано собравшимися в подтверждение мысли, что никакими позами и ухищрениями невозможно восполнить отсутствие точного слуха и цепкой памяти — этих основных профессиональных качеств дирижера. При этом подчеркивалось, что дирижеру совершенно обязательно досконально знать партитуру каждого исполняемого им произведения, к сожалению, это элементарное условие далеко не всегда соблюдается в повседневной музыкальной текучке.

Формулируя кодекс дирижера, собравшиеся сошлись на том, что главное в дирижерской профессии — это авторитет руководителя. Члены творческого коллектива должны утвердиться во мнении, что среди них дирижер — наиболее культурный, наиболее эрудированный музыкант, чьи профессиональные данные не только не уступают, но превосходят любого из ведущих солистов. Ну и само собой разумеется, первейшую роль играют воля и органи-

заторский талант дирижера, его способность увлечь исполнителей в едином порыве (для чего, кстати, совершенно необязательно преувеличенно размахивать руками и принимать эффектные позы, рисуясь перед публикой и докучая музыкантам излишней активностью; это чаще всего только мешает артистизму исполнения)...

...До сих пор было нетрудно следить за высказываниями и вести упорядоченную запись беседы. Потом все заговорили разом, обсуждая, до какого же предела дирижер может «отпускать» оркестр, и что должно считать необходимым рабочим жестом, а что мелочной опекой...

Но вот из дальнего «теневого» угла комнаты, где изредка поблескивали стекла очков и угадывалась обширная лысина, донесся негромкий голос, заставивший спорящих, как по команде, замолкнуть. Все с большим интересом приготовились выслушать мнение Известного Дирижера, чья высокая репутация сложилась в работе с лучшими оркестрами.

Итак, слово И. Д.

— Мне было чрезвычайно любопытно узнать, — сказал он, — что говорят о нашей дирижерской профессии высококвалифицированные музыканты-«смежники», и как они, представители осязаемых исполнительских специальностей, понимают роль человека, «размахивающего руками перед оркестром».

Должен признаться, что пока вы здесь обменивались мнениями, я по какой-то ассоциации вдруг вспомнил свое первое впечатление от дирижерства. Было мне лет шесть или семь, и я только-только начал учиться игре на фортепиано, когда ненароком попал в концерт симфонического оркестра, выступавшего на летней эстраде городского сада. И вот, в то время как мои сверстники предавались невинным развлечениям — на виду у оркестра, гримасничая, ели всякую кислятину, пытаясь вывести из игры духовиков, — я силился понять действительное предназначение дирижера: ведь не для того же он поставлен, чтобы просто махать руками в такт оркестру? И тут меня озарило: дирижер, по всей вероятности, каким-то условным кодом ухитряется показывать музыкантам каждую фразу, каждую ноту исполняемой ими пьесы, — он, если так можно представить себе, «играет на оркестре» по аналогии с пианистом, ударяющим по клавишам своего инструмента... На подобное умозаключение меня толкнула множественность жестов, движений корпуса, постоянная смена выражений лица и, главное, очевидное совпадение между суетливым поведением дирижера и тем, как на это откликается оркестр. Кстати, репертуар в тот раз случился типично садовый, и музыканты не столько смотрели в ноты, сколько «ели глазами» дирижера; согласитесь, что я имел некоторые основания для своих «музыкально-ведческих» открытий...

Конечно, столь наивное понимание взаимоотношений дирижера и оркестра вскоре сменилось у меня большей осведомленностью. Однако и сейчас, с улыбкой вспоминая свои детские заблуждения,

я не могу отделаться от мысли, что порою и взрослые, даже сравнительно искушенные люди придают чрезмерное значение чисто внешним проявлениям самоутверждения дирижера и умиляются тому, как он «переживает» музыку, в то время как исполнительский процесс в этом случае может на нем же и замкнуться, и превратиться в «соло для дирижера с оркестром». Но ведь существо дирижерского искусства заключается как раз в том, чтобы сообщить свои намерения исполнительскому коллективу, сделав его чутким выразителем мыслей стоящего за дирижерским пультом музыканта. Не даром в дирижерской среде любят повторять прописную истину, что хороший дирижер сгонит с оркестра семь потов, сам оставаясь сухим, плохой же, наоборот, не раз взмокнет, в то время как оркестр останется сухим (и добавлю — равнодушным).

— Но ведь должно же иметь место раз и навсегда установленное типовое соответствие между жестом и характером исполняемой музыки, — возразил недавно начавший дирижировать Скрипач, — или вы отрицаете все то, чему учат в консерваториях, и трактуете искусство дирижера как чуть ли не телепатическое? Ведь если говорить о прописных истинах, то первая из них — это простая наглядность жестикуляции: громкая музыка требует от дирижера энергичных и размашистых движений, совсем иных, чем те, которыми он призывает оркестр к деликатному звукоизвлечению. Нельзя же, в самом деле, слишком уж полагаться на то, что музыканты каким-то «шестым чувством» уловят намерения дирижера!?

Возражения Скрипача, хотя и наивные, были не лишены полемического задора. Однако И. Д. ответил ему обстоятельно и с полной серьезностью:

— Я далек от того, чтобы подвергнуть сомнению пользу курса, преподаваемого в консерваториях, особенно тех, где руководителями являются дирижеры высокой культуры и солидного практического опыта. За время обучения молодые музыканты приобретают разнообразные технические навыки, которые впоследствии пригодятся им в их производственной работе. Однако непосредственно за дирижерским пультом студенты впервые пробуют себя, в лучшем случае, лишь незадолго до окончания консерватории, а до той поры дирижируют в классе под фортепиано. Не удивительно поэтому, что столкновение с живым оркестром приносит им немало сюрпризов:

Оказывается, что оркестры — в разной степени каждый — имеют тенденцию к запаздыванию против жеста; и что духовые иначе принимают афтакт, чем струнные; и что с дирижерского пульта оркестр звучит совсем по-другому, чем из зала, и т. д., и т. п. Как все это непохоже на занятия в классе, где соученики, играющие на рояле, привычно реагируют на отработанные « типовые » жесты своего товарища, не причиняя ему никаких хлопот!..

...В этот момент один из присутствующих сделал попытку вмешаться в разговор, явно намереваясь возразить в поддержку

консерваторского обучения, но И. Д. жестом отстранил его и продолжал, обращаясь к Скрипачу:

— Итак, представ перед коллективом, состоящим из музыкантов разных родов оружия, разных индивидуальностей и привычек, молодой дирижер сразу же сталкивается со специфическими трудностями, которые ему предстоит преодолеть. В первую очередь ему необходимо выработать в себе чувство опережения (грубая аналогия знакомая всем автомобилистам—регулировка зажигания). Я знавал одного композитора, взявшегося прорепетировать с хорошим оркестром свою пьесу, написанную в умеренно-быстром темпе. При первой же попытке он потерпел полное фиаско, т. к. все время старался приспособиться к оркестру, отстававшему против его тактирования чуть ли не на четверть, в результате чего скорость движения музыки постепенно пришла к нулю!..

Многие из вас помнят, конечно, Николая Малько, опытного дирижера, одно время преподававшего в Ленинградской консерватории. Так вот, он учил, что можно преодолеть разницу в атаке между струнными и духовыми, если в нужных местах дирижер будет предвзвешивать афтакты энергичными вдохами, которые служили бы сигналами для духовых...

А пиццикато струнных! Это ведь тоже проблема для начинающего дирижера, обычно приходящего в отчаяние от нестройного арпеджиато, прокатывающегося по оркестру, в то время как он-то старался добиться короткого резкого sforцандо! И—о удивление!—иной раз прием этот вдруг удается именно тогда, когда дирижер в буквальном смысле слова «махнул на него рукой»!..

Так в процессе живой исполнительской практики молодой дирижер—если он, разумеется, талантлив—на прочной основе школьной типовой техники (вы замечаете, что я пользуюсь вашей же терминологией?) постепенно вырабатывает арсенал приемов, обеспечивающих ему всесторонний контакт с оркестром. Его техника приобретает индивидуальный характер, мимика и жестикация становятся все более целенаправленными, рабочими; он начинает прибегать к иным, чем в аналогичных случаях другие дирижеры, приемам, короче говоря, чем дальше, тем все меньше его техника находится во власти школьных догм, все в большей мере обуславливается конкретными художественными намерениями.

Я сравнил бы этот процесс творческого самоопределения дирижера с формированием разговорной речи: от заученных стереотипов—к живому образному выражению мыслей. Вспомните сцену из «Пигмалиона» Бернарда Шоу. Там об Элизе Дулитл, блистательно дебютировавшей в роли великосветской дамы, незнакомые ей джентельмены отзываются, что она, конечно же, иностранка,—англичанка не может так правильно говорить по-английски!

— Вы меня не во всем убедили,—не унимался Скрипач,—и я по-прежнему считаю, что основой основ дирижерского искусства является четкое тактирование, которое обеспечивает правильные темпы и хорошую совместность оркестровой игры; все остальное

по большей части достаточно подробно обозначается в нотах, и дирижеру бывает нетрудно держаться в русле предписанного автором. Некоторая доля позирования, игры на публику, при этом, по-моему, просто необходима.

— На первый взгляд, у нас как будто нет расхождений, — промедлив ответил И. Д., — конечно же, я не отрицаю ни четкого тактирования, ни известной доли театральности в поведении дирижера за пультом; ведь не секрет, что иные дирижеры помногу времени проводят перед зеркалом, отработывая жесты и мимику.

С чем я не могу согласиться, так это с подтекстом, который угадывается в ваших возражениях. Хотите вы или нет, но вы видите в дирижере прежде всего «махалу» (извините за обнаженную формулировку), отсчитывающего доли тактов и регистрирующего вступление инструментов. С этих позиций можно прийти к выводу, что дирижировать сумеет всякий мало-мальски музыкальный человек. И, действительно, мы нередко наблюдаем за дирижерским пультом: то «вундеркинда», который, будучи поставлен на возвышение, весьма кстати взмахивает ручонками перед играющим оркестром; то киноартиста, исполняющего роль композитора, эффектно дирижирующего своим очередным шедевром; а чаще — просто руководителя одного из любительских ансамблей (которых сейчас хоть пруд пруди), спаренно машущего руками «на два» или «на три»... И мы в нашей повседневности называем это махание — дирижированием!..

То, что дирижер — это прежде всего эрудированный музыкант, мы уже слышали; и что он должен обладать тренированным слухом и памятью — об этом тоже говорилось. Но далее следует главное, на что я, риску повториться, хочу обратить ваше особое внимание: дирижер должен вдохновлять оркестр, если хотите, на музыкальные подвиги — простите мне это высокопарное сравнение! Он должен будить в исполнителях художников, веря в то, что они способны на многое, особенно если им в этом не мешать, не стоять у них над душой по мелочам. Надо чувствовать, где оркестр можно и даже должно «отпустить», а где, наоборот, властно натянуть вожжи; в одних случаях бывает достаточно контрольного жеста, ободряющего взгляда, в других — необходима мобилизация всех выразительных средств, находящихся в распоряжении дирижера...

...Я рассказываю все это, и передо мной возникает образ дирижирующего Герберта Караяна. Вновь и вновь я переживаю неизгладимое впечатление, которое испытал однажды много лет назад в Австрии в одном из концертов этого замечательного мастера. Помню, он тогда аккомпанировал великолепному виолончелисту, исполнявшему концерт Дворжака. Там есть эпизод длительного распева, предшествующего внезапному порыву. Подойдя к этому месту, Караян поначалу как бы совершенно отстранился от руководства исполнением, и лишь скупые движения кисти его правой руки свидетельствовали о том, что он не безучастен, внутренне собран и напряженно следит за происходящим. Что же касается

его левой руки, то некоторое время она висела как плеть и не привлекала ничьего внимания... Затем и исполнители, и публика стали все чаще на нее поглядывать: им стало казаться, что неспроста она так безжизненна, так принципиально недвижима!.. Чем дольше, тем все больше росло напряжение ожидания, когда вдруг левая рука Караяна дрогнула, ожила и стала медленно подниматься, предвосхищая некое событие... На какой-то момент все сосредоточилось в кончиках пальцев левой руки дирижера, и вот он внезапно метнул ею в оркестр тысячу молний, требуя не меньше чем чуда! Боже мой, какое ликующее звучание было ответом наэлектризованного оркестра на этот, в сущности не очень размашистый жест, который при других обстоятельствах мог затеряться среди других подобных!..

...На некоторое время воцарилось молчание: все зримо представили себе дирижирующего Караяна, тем более что свой рассказ И. Д. сопровождал весьма выразительным показом караяновского поведения за пультом, с особой силой сымитировав столь потрясший его жест знаменитого австрийца.

— И все-таки, чтобы вы ни говорили, здесь есть что-то если не от телепатии, то от гипноза, — не сдавался Скрипач; из всех собравшихся он был единственным дирижером (если, разумеется, не считать самого И. Д.). — Я утверждаю, что главное в ансамблевой игре — это темпы, а их удается устанавливать и менять только средствами четкой жестикуляции. Никто не поймет ваших «вздохов перед аутфактами», «пронизывающих взглядов» и прочих «контактов», если они не подкреплены вразумительными «раз-вниз», «два-вбок» и т. д. А позы дирижера — набившие оскомину откидывания волос и закатывания глаз! С моей точки зрения, вся эта привычная театрализация бывает адресована не столько оркестру (ему-то она не нужна), сколько публике; просто с этой «приправой» она лучше усваивает музыку.

В разговор вмешался Хозяин.

— Я очень хорошо понял нашего уважаемого И. Д., разделяю его взгляды и хотел бы кое-что порассказать в подтверждение того, что наш другой уважаемый оппонент — талантливый Скрипач — обозвал телепатией и чуть ли не гипнозом. В музыке мы то и дело, сами того не замечая, постоянно встречаемся с этим явлением; больше того, я утверждаю, что ансамблевое исполнительство целиком на нем основано. За свою полувековую жизнь в искусстве я имел немало тому доказательств.

Разрешите кое-что из личных воспоминаний.

Те, кому приходилось слушать оркестр Ленинградской филармонии конца двадцатых—начала тридцатых годов, несомненно помнят одну особенность в игре этого замечательного коллектива — непривычно большое запоздание против дирижерского жеста. Напомню, что в те годы с оркестром работали преимущественно иностранцы, а один из них — Фриц Штидри — некоторое время даже занимал пост главного дирижера первого в стране заслуженного коллектива республики. Это он приучил оркестр к запаз-

дыванию — такова была особенность его собственной мануальной техники. Приглашаемые им гастролеры, главным образом родственные ему по духу техничные немцы, сравнительно легко приспособаблялись идти впереди оркестра; представители же других школ на первых порах иногда терялись... Я сам был свидетелем, как весьма почтенный дирижер, впервые встретившийся со знаменитым оркестром, был крайне смущен, не услышав ответа на свой приглашающий жест (репетировалась увертюра «Эгмонт»). Он в недоумении обернулся к сидевшим в зале административным лицам и даже успел спросить: «Что это?.. забастовка?» — когда в оркестре возникло поистине долгожданное фа, причем, заметьте, абсолютно одновременно у всех инструментов!

Эта одновременность при запоздании! Как в замедленном повторе кинокадра, она дала нам возможность заметить двухступенность реакции оркестра на посыл дирижера. Оказалось, что отдача происходила не непосредственно от каждого музыканта, а лишь после возникновения консультативной (условно назовем ее так, или, быть может, все-таки телепатической?) связи между всеми членами исполнительского коллектива. Это было для нас открытием.

И еще вспоминаю, как в практике того же оркестра случилось ЧП, которое полезно вспомнить в качестве косвенного аргумента в сегодняшнем споре.

Я уже говорил, что с ленинградским оркестром одно время работали преимущественно иностранные дирижеры. Некоторые из них пользовались мировой известностью: достаточно назвать имена Отто Клемперера, Бруно Вальтера, Оскара Фрида, Вацлава Талиха, Эрнеста Ансерме, Дмитрия Митропулоса... Оркестр был избалован общением с ними, и с позиции своего «всеведения» отнесся к тем молодым советским дирижерам, которые начиная с середины тридцатых годов стали регулярно появляться за пультом заслуженного коллектива республики. Выразителем высокомерного «всеведения» оркестра являлась группа старейшин, на следовавших еще придворному оркестру. Они были столь опытные, что достаточно было чужаку сделать два-три взмаха, как следовал приговор — чаще всего: «Не пройдет!» Не пройти можно было по любой статье: и по элементам техники дирижирования, и, особенно, по несоответствиям темпов «мировым стандартам» (дескать, Клемперер это место дирижировал медленнее или, наоборот, быстрее!). Наибольшим авторитетом пользовался в оркестре один из концертмейстеров виолончелей, исключительно эрудированный музыкант-энциклопедист. Он взял на себя смелость наставлять молодых дирижеров прямо по ходу репетиций, а то и концертов. Пользуясь тем, что его рабочее место, расположенное прямо перед дирижерской подставкой, было скрыто от наблюдения из зала (тогда была принята несколько иная рассадка), «эрудит» слегка постукивал кончиком смычка по дирижерской подставке, отбивая разы вразрез дирижеру. И представьте, оркестр шел за ним, даже если дирижер упорствовал и не принимал в добровольном порядке предлагаемых ему темпов!

Однажды, выведенный из себя, один из наиболее строптивых молодых дирижеров обратился в дирекцию за помощью. Директор издал приказ, которым «эрудиту» (имя рек) запрещалось дирижировать смычком во время репетиций и концертов. И что же вы думаете? Не прошло и нескольких дней, как тот же дирижер вбежал к директору в полном отчаянии: «Этот проклятый старик носом дирижирует!!»

Я рассказал эту правдивую историю многолетней давности не для забавы, а исключительно чтобы подтвердить наличие все того же «телепатического» взаимопонимания в коллективе. Иначе, чем же объяснить возобладание малозаметного «носа» над широким жестом дирижера?

Рассказ Хозяина вызвал улыбки собравшихся. Как всегда, нашлись любопытствующие узнать, как сложились впоследствии взаимоотношения между «эрудитом» и вспыльчивым молодым дирижером?

— Я уверен, — ответил Хозяин, — что даже много лет спустя, когда молодой дирижер приобрел широкую известность и стал гордостью советской музыкальной культуры, он не раз вспоминал, как нашел средство против «эрудита». Этот последний, не будучи удовлетворен результатами «дирижирования носом», как-то раз вновь прибегнул к постукиванию смычком по дирижерской подставке. И тогда молодой дирижер, уловив момент, наступил ногой на кончик смычка и не отпускал его до окончания исполняемой пьесы! Так было достигнуто «взаимопонимание сторон»...

Всеобщий хохот был ответом на неожиданное окончание поучительной истории, рассказанной Хозяином. Один лишь Скрипач не поддавался общему легкомысленному настроению и попытался вновь вернуть разговор в русло интересующих его вопросов (не следует думать, что Скрипач был лишен чувства юмора — просто он всегда отличался своей дотошностью).

На этот раз он потребовал от И. Д. разъяснений по части техники ауфтакта и привел в пример начало Пятой симфонии Бетховена, как камня преткновения для многих дирижеров. Как заставить оркестр сразу, без подготовки принять темп начального мотива Судьбы, стучащейся в дверь? Ведь малейшая несовместимость размоет ритм и лишит конструкцию необходимой упругости!

И далее Скрипач вновь (в который раз!) выразил недоверие всему, что лежит за пределами четкого отмаха «и-и раз!», в то время как раз-а-то здесь и нет — он падает на восьмушку паузы.

— У каждого дирижера вырабатываются свои приемы для преодоления неудобства, на которое вы правильно указали, — ответил И. Д.

Один откровенно отмахивает перед началом такт (или же два, поскольку данная музыка построена по двутактам). Этот способ не вполне корректен и, по-моему, не достоин мастера.

Другой делает то же самое, но скрытно от публики, дав понять свои намерения одному лишь оркестру. Здесь риск притупить эф-

фekt внезапности, а это чревато вялостью исполнения.

Некоторые дирижеры предпочитают резкий ауфтакт обеими руками, сочетая его с не менее резким вдохом, стремясь вызвать взрывную реакцию оркестра...

— Мне рассказывали, что кто-то из больших дирижеров (чуть ли не тот же Караян?) самый свой выход на эстраду пользовал в качестве предыкта, — это вмешался в разговор молчавший до сих пор пианист-педагог, — будто бы он (Караян), направляясь к своему дирижерскому пульту, печатал шаг в темпе начала симфонии, а затем быстро вскакивал на подставку и немедленно давал ауфтакт! Так ли это?

— Действительно, при исполнении Пятой симфонии Бетховена я наблюдал этот прием, но только не у Караяна, а у некоторых других дирижеров. На моей памяти Караян лишь однажды продемонстрировал нечто в этом роде во время московских гастролей театра «Ля Скала» на спектакле «Богема».

— А я, — дополнил Хозяин, — впервые познакомился с искусством Караяна при исполнении им на сцене театра «Скала Пикколо» какой-то итальянской комической оперы (названия не помню) и был ошеломлен той энергией, с какой он, стремительно выбежав (теперь-то я понимаю — в заданном темпе!), буквально «схватил быка за рога»...

— Но для этого нужна не только виртуозная техника, но и точный расчет, а также уверенность в высоком профессионализме оркестра. Без этого эlegantность приема может обернуться беспорядочной суетней...

Тут кто-то справедливо заметил, что и в разговоре собравшихся также начинают наблюдаться признаки «беспорядочной суетни», поскольку они все чаще перебивают один другого и все больше отклоняются от главной темы в сторону занимательных частностей.

Но ввести беседу в прежнее русло оказалось не так-то просто — каждый сел на своего конька и настойчиво добивался общего внимания: Пианист-педагог сравнивал взаимопонимание в ансамблевой игре с тем, как очень близкие люди привыкают без слов угадывать мысли и желания друг друга; Скрипач возражал ему, утверждая, что кажущееся «бессловесным» взаимопонимание в действительности всегда основано на вполне реальных сигналах, которые просто не бывают замечены посторонними; некоторые апеллировали к академику Павлову, а кто и к гипнотизеру Вольфу Мессингу...

И снова негромкий голос И. Д. призвал спорящих ко вниманию.

Он сказал:

— Мы, разумеется, не можем исчерпать сложного вопроса, относящегося, если можно так определить, к психологии коллективного исполнительства. Но я считаю, что сегодняшний обмен мнений подготовил собравшихся к тому, чтобы я рискнул рассказать на прощание случай из дирижерской практики, который на первый взгляд может показаться неправдоподобным.

В конце шестидесятых годов мне удалось попасть в Испании на один из последних концертов Отто Клемперера, которого я всегда причислял к ряду величайших дирижеров мира. До этого я много лет не встречался с Клемперером и мне было интересно, как поведет себя за пультом этот, некогда пламенный властитель дум нескольких поколений музыкантов — ныне глубокий старик.

Сознаю, что я приготовился к худшему, ибо знал, что Клемперер дряхл и немощен и даже ходит не иначе, как с помощью провожатых. Но я мечтал воскресить в памяти дорогие мне воспоминания о нем с чем не сравнимых часах наслаждения музыкой, связанных с его именем. Да и сама программа объявленного концерта вызвала огромный интерес — Торжественная месса Бетховена — грандиозное произведение, требующее от дирижера высшего мастерства и огромного напряжения. Как-то справится с ней Клемперер в его нынешнем состоянии?

...Начало концерта произвело удручающее впечатление.

Два помощника бережно вывели на эстраду высокого, костлявого человека — скорее даже, подобие человека — помогли ему поудобнее усесться в кресло. Несколько времени он сидел неподвижно, опустив голову. Затем открыл партитуру, медленно перелистнул страницу, другую и, как показалось, с некоторым недоумением воззрившись в какие-то такты Мессы, даже полюбопытствовал, что делается на обороте страницы, вспомнил еще кое-что... Потом поднял голову, оглядел исполнителей, в напряженном молчании ожидавших начала, и, наконец, подал долгожданный знак начать...

...То, что я увидел, нельзя было назвать дирижированием в общепринятом понимании — это было священнодействие!

Клемперер распоряжался исполнением: он следил за всеми его участниками, изредка слегка тактировал, корректируя темпы, но чаще скупыми жестами, а то и взглядами из-под нависших бровей, всесторонне контролировал течение музыкального действия. Он напоминал механизм, где каждое незначительное движение, каждое шевеление пальца умножалось в десятки раз, а короткие взмахи кистью руки преобразовывались в события чрезвычайные! От дирижера к исполнителям протянулись незримые нити, по которым, как по обнаженным нервам, передавались властные приказы могучего интеллекта, организующего исполнение. И уже не дряхлым стариком, а мудрым хозяином музыки предстал перед нами Клемперер — великий Отто Клемперер! А когда в конце Мессы он, бессильный в своем стремлении привстать, сделал неимоверное усилие и поднял обе руки, вознеся их высоко над оркестром, то наступил форменный «конец света», как выразился один из моих спутников, потрясенный чудом, свидетелем которого стал в тот незабываемый вечер!..

...Как в предшествующем рассказе о Караяне, так и теперь, описывая исполнение Клемперером Мессы Бетховена, И. Д. сумел несколькими яркими штрихами набросать творческий портрет выдающегося музыканта, показав его в действии за дирижерским

пультом. И хотя нельзя было усомниться в наблюдательности И. Д. и его правдивости, еще труднее оказалось зримо представить себе дирижера, почти не прибегающего к привычной жестикуляции при исполнении столь сложного произведения.

Даже много повидавший на своем веку Хозяин, и то позволил себе осторожно спросить:

— А может быть, солисты, хор и оркестр были настолько высокопрофессиональны, что смогли бы исполнить Мессу и без дирижера? Ведь известны же такие случаи...

— Нет, — убежденно возразил И. Д., — все дело заключалось именно в огромном авторитете Клемперера, действительно возглавившего вдохновенное исполнение этого произведения всеми его участниками. Уверяю вас, как профессионал, что в техническом отношении все, что нужно, он показал, и на все необходимое — среагировал. Но его духовные силы были устремлены к чему-то высшему, составляющему самое существо музыки. Вот к этому-то таинству ему и удалось приобщить каждого певца, каждого оркестранта, повторяю, исключительно силою своего авторитета.

Если же прямо ответить на ваш вопрос, то я ни минуты не сомневаюсь, что, поведи себя так, как Клемперер, кто-нибудь, не столь авторитетный, то исполнение просто рассыпалось бы на первых же тактах. Конечно, иногда оркестры игравали и без дирижера (или даже вопреки дирижеру!), но это в случаях с «самоигральными» произведениями, а не с такими, как Торжественная месса.

...Они расходились, провожаемые Хозяином. На какое-то мгновение всем почудилось, будто в большой полутемной прихожей распростерлась тень высокого худого старца, напутствующего уходящих поднятием длинных рук...

Хозяин дотронулся до рукава И. Д., выходявшего последним, и задержал его в дверях.

— И все-таки, что есть истина? — полушутливо-полусерьезно спросил он (благо и мизансцена получилась под стать знаменитой картине Ге). — Сегодня вы не только возмутили спокойствие дирижерствующих, но и затруднили меня в смысле записи в нашем «бортовом журнале».

— Истина в том, — в тон ему ответил И. Д., — что не дай богу моему уважаемому оппоненту следовать примерам, о которых сегодня шла речь: у него совсем иные представления о дирижировании, и подражание только помешало бы ему преуспевать в новой для него области...

И уже находясь на лестнице, добавил:

— А записывать, по-моему, нечего, да и незачем, за отсутствием надлежащего резюме — «в назидание грядущим поколениям», как теперь любят повторять иные...

Последние слова И. Д. утонули в грохоте закрывшейся двери лифта.

## *Душа музыкального театра* (А. Ш. Мелик-Пашаев)

В конце двадцатых годов в дирижерском классе Ленинградской консерватории, руководимом Александром Васильевичем Гауком, появился обаятельный молодой человек кавказского происхождения, сразу же покоривший всех своими привлекательными человеческими качествами и еще больше — выдающимися музыкальными способностями. О его великолепной музыкальной памяти, изощренном слухе, тонком вкусе ходили легенды, а его умение аккомпанировать было признано как инструменталистами, так и вокалистами безоговорочно.

Новый студент — это был Александр Шамильевич Мелик-Пашаев, — несмотря на свою молодость, был уже умудрен опытом. Своей самостоятельностью, я бы даже сказал, интеллектуальной «взрослостью» он решительно отличался от сына юнцов, дирижировавших в классе четырехручной игрой своих товарищей на фортепиано. Немудрено, что ему оказалось достаточно двух лет, чтобы блистательно закончить консерваторский курс; никого также не удивило, что вскоре после окончания консерватории он был приглашен за дирижерский пульт Большого театра Союза ССР.

Александр Шамильевич был выдающимся оперным дирижером. Это не значит, что он «неуютно» чувствовал себя на симфонической эстраде, нет, периодически он выступал и в концертах, преимущественно с исполнением монументальных произведений, — таких, как Девятая симфония Бетховена, «Реквием» Верди (заметим, что его тянуло к ораториальному жанру, соседствующему с оперой!), Пятая и Шестая симфонии Чайковского, фрагменты из оперно-симфонического наследия Вагнера (опять опера!). И все же его «родным домом» всегда оставался оперный театр, где он дневал и ночевал, вечно был занят репетициями и спектаклями, неустанно занимался с коллективами и солистами. Никому не передуверяя даже начальной стадии работы над каждым новым спектаклем, больше того, придавая ей особо важное значение, он активно участвовал во всех репетициях, начиная с первых прочтений словесного и нотного текста и кончая выпуском готового спектакля. Все это время целая армия художественно-руководящих работников «всех родов оружия», участвующих в подготовке спектакля (как-то: дирижеры-ассистенты, хормейстеры, концертмейстеры, суфлеры, ведущие режиссеры, балетмейстеры, художники, специалисты постановочной части и еще многие другие командиры различных «подразделений» театрального производства), согласно действовала под его умелым руководством, ибо он — мудрый «маршал музыки» — великолепно знал сложный театральный организм, досконально изучил его специфику и умел спланировать пестрый коллектив — от солистов и до артистов, представляющих толпу, — для достижения единого художественного



*А. Ш. Мелик-Пашаев.*

результата. Другими словами, Мелик-Пашаев не по должности, а по существу был душой сложного художественного производства, имя которому музыкальный театр. И он добивался поразительных результатов в отношении «художественной прочности» созданных им спектаклей. Отработанные во всех звеньях и на всех стадиях, объединенные единой целеустремленной волей, сценарированные доброжелательством взаимоотношений руководителя с руководимыми, его спектакли многие годы не рассыпались, хотя некоторые из них впоследствии по нескольку раз переходили из рук в руки, а другие (уже после смерти Александра Шамильевича) подвергались возобновлениям после длительных перерывов.

...И вот наступал момент, когда разрозненные на первый взгляд усилия объединялись в готовом спектакле. Отступали на второй план напряженно трудившиеся доселе режиссер и художник, равно как и все другие многочисленные участники репетиционного периода. С этого момента судьба спектакля вручалась ему одному — дирижеру, от чьего мастерства, вдохновения, даже настрое-

ния всецело зависело чудо воспроизведения многомесячной напряженной подготовительной работы коллектива. Доставляло огромное наслаждение наблюдать за ним, как он выходил, становился за пульт, приветливо здоровался с оркестром. С этой минуты все без исключения ощущали, что пришел «художественный хозяин», самый авторитетный, все о спектакле знающий человек, хозяин добрый и благожелательный, верящий в талант и усердие всех участников предстоящего действия. И можно было быть уверенным, что перед спектаклем он уже встречался с теми, с кем необходимо было еще раз обойти подводные рифы непокорных ансамблей; что он уже звонил по телефону тем, кто, наоборот, ни в коем случае не должен нарушать режим сосредоточенного вживания в образ; что он успел подробно осведомиться о самочувствии и готовности тех, кто ему будет помогать вести спектакль... И исполнители, в свою очередь, успокаивались, видя его за пультом. Они не сомневались, что он будет уверенно управлять всем ходом представления, ничего не упустит, выправит на ходу любую накладку, поймает разошедшегося с оркестром солиста, а главное, ободрит, вдохновит, заставит еще и еще пережить восторг подлинного творчества!

При всем том Мелик-Пашаев — этот непререкаемый авторитет — был предельно мягок и деликатен в общении с людьми. Он был начисто лишен той «начальственности», какую мы привыкли наблюдать у многих, занимающих руководящие посты. Больше того, он был необычайно раним и очень страдал от каждого проявления несправедливости, глубоко переживал всякую грубость и бестактность. Сам он, если ему приходилось делать неприятные для подчиненных замечания (разумеется, производственного характера), старался облекать их в форму, не могущую вызвать чувство личной обиды и униженности, а наоборот, пробуждающую желание исправить допущенные промахи. И ему это удавалось, ибо всем было ясно, что руководящее положение Мелик-Пашаева определялось не стечением служебных обстоятельств (это — дело преходящее!), а огромным авторитетом художника.

А авторитет же его был завоеван не только блестящими способностями Александра Шамильевича, но и колоссальной работой в области оперного искусства. В общей сложности тридцать девять лет (в Тифлисе и в Москве) стоял он за пультом оперного театра; свыше тридцати раз осуществлял новые постановки Большого театра Союза ССР, среди них были и такие, которые явились событиями отечественного и мирового оперного искусства. Недаром записи его спектаклей «Князь Игорь» и «Война и мир» получили «Гран при» в Париже и были выпущены иностранными фирмами дискотек, так же как и «Борис Годунов», которым Мелик-Пашаев дирижировал в период своей деятельности на посту главного дирижера Большого театра.

Тридцать три года Александр Шамильевич вел основной репертуар первого оперного театра нашей страны. Кроме упомянутых «Бориса Годунова», «Князя Игоря», «Войны и мира», он в

разные сроки дирижировал операми «Аида», «Кармен», «Фиделио», «Фальстаф», «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Фауст», «Банк-Бан» и еще некоторыми, а также несколькими операми советских авторов, на чем хотелось бы остановиться особо.

Мелик-Пашаев не только «по долгу службы», но и по велению сердца работал над новыми современными операми, смело беря на себя риск, связанный с этой «небезопасной» областью репертуара Большого театра. При этом работа его не всегда ограничивалась пусть очень активной, но в сущности консультативной стороной (как это имело место, например, в процессе постановки опер «Великая дружба», «Леди Макбет Мценского уезда», «Никита Вершинин»). Иногда, засучив рукава, Александр Шамильевич и сам брался за перо, чтобы добиться нужного качества. В частности, он написал полную партитуру оперы «Судьба человека» — так велико было его желание поставить это произведение на сцене Большого театра.

В этой связи следует упомянуть о том, что Александр Шамильевич свои редкие часы досуга посвящал музыкальному творчеству. Его перу принадлежат опера, симфония, целый ряд камерно-инструментальных и камерно-вокальных сочинений. Эта творческая настроенность выдающегося дирижера позволяла ему подчас решать очень ответственные композиционные задачи; недаром именно ему принадлежит самая удачная, самая стройная редакция оперы «Война и мир», вобравшая в себя все лучшее и необходимое из огромного материала грандиозной эпопеи Прокофьева.

Или еще пример: работа Мелик-Пашаева над подготовкой к постановке на сцене Большого театра оперы «Декабристы» — монументального произведения, к тому же сочинявшегося длительное время. Сколько изменений было внесено в композицию оперы постановщиками спектакля совместно с автором! Был даже введен новый персонаж — руководитель Южного общества Пестель и прорисована с его участием сюжетная линия. Во всей этой работе с композитором Александр Шамильевич принимал не только самое активное, но безусловно руководящее участие, плоды которого театр пожинал после длительного периода тревог и волнений, завершившегося триумфальной премьерой.

Мелик-Пашаев дирижировал (во всяком случае, в Большом театре) только операми. Но он прекрасно разбирался и в специфике балетного искусства, свидетельством чего являлись его интерпретации таких балетных актов, как «Половецкие пляски», «Вальпургиева ночь», польские сцены из «Ивана Сусанина», классические танцы из «Руслана»... Во всех этих случаях он проявлял огромный художественный такт, стремясь постичь природу пластических движений и в то же время избежать ритмических искажений исполняемой музыки.

Мелик-Пашаев за пультом заслуживает отдельного рассказа. Сохранилась кинолента, запечатлевшая дирижирующего Мелик-Пашаева, и то не в опере, где круг обязанностей дирижера разно-

образнее и сложнее, а в симфоническом концерте, когда он исполнял одно из любимейших своих произведений — Шестую симфонию Чайковского. Но даже этот единственный и в значительной мере случайный кинофильм<sup>1</sup> (кстати, весьма несовершенный, с неверно подложенной фонограммой в первой части симфонии) дает известное представление об особенностях дирижерской манеры Александра Шамильевича. Бросается в глаза мягкость и округлость жеста, автономность рук и отсюда умение очень полно и разносторонне «живописать» исполняемую музыку, но особенно впечатляет выражение лица, постоянно меняющееся в процессе исполнения, в частности, глаза — требующие, просящие, призывающие, скорбящие, ликующие!.. Исполнители не могли не откликнуться на столь могучий ток, идущий с дирижерского пульта, и поэтому каждый концерт, каждый спектакль Мелик-Пашаева обычно бывал подлинным праздником искусства, шел на уровне премьеры.

В работе над произведениями, которые он готовил к исполнению, Мелик-Пашаев очень бережно относился к нотному материалу, без крайней необходимости не менял штрихов и оттенков и тем самым не умножал хаоса «интерпретационных» указаний — чернильных и карандашных, черных и цветных, которыми пестрят некоторые наиболее ходовые партитуры и комплекты голосов к ним. Он тщательно прорабатывал традиционную, сложившуюся основу, а свою исполнительскую трактовку возлагал прежде всего на жест, мимику и другие выразительные ресурсы дирижера. Его руки, его глаза, выражение его лица, весь его облик — вот что давало жизнь спектаклю. Каждый раз он жил в спектакле, а не восстанавливал заранее намеченную схему. Об этом «говорят» и нотные материалы спектаклей, шедших под управлением Мелик-Пашаева.

Сейчас, когда прошло много лет со дня безвременной кончины Александра Шамильевича, начинаешь в полной мере осознавать, кого в его лице потеряло советское оперное искусство. Кроме огромной одаренности и глубокой эрудиции, он обладал еще одним (не столь распространенным, к сожалению) качеством — беспредельной преданностью именно оперному театру, которому отдал всю свою любовь, весь пыл своей не стареющей души. Потому-то этот художник-одинолюб отклонял большинство гастрольных предложений, редко выступал на симфонической эстраде, почти не ездил (если не считать последних двух лет, но на то были особые причины) за границу. Он любил свою страну, свой народ и, как конкретное выражение этого, свой театр, свое рабочее место в родном коллективе.

И он был, в свою очередь, всенародно признан и любим.

Вспоминается гастрольная поездка Большого театра в полном составе по республикам Закавказья (1958). Надо было видеть

<sup>1</sup> Помимо этого, существует лишь маленькая кинолента — запись исполнения вальса Д. Шостаковича.

многочисленные торжественные встречи на ближних и дальних «подступах» к городам, где гостям предстояло выступать! Прямо на станционных перронах были накрыты столы, уставленные дарами щедрого юга, и люди, подчас издали приехавшие ради краткой встречи, с особенной гордостью слушали слова дружбы из уст «своего» Мелик-Пашаева, радостно взволнованного и одухотворенного...

...И еще вспоминается тот скорбный день, когда все мы провозжали в последний путь нашего незабвенного Александра Шамильевича. Жизнь его оборвалась незадолго до первого большого выезда оперной труппы в Милан. Никогда не забыть минут прощания: гнетущего безмолвия, нарушаемого лишь приглушенным шарканьем тысяч ног; нескончаемой вереницы придавленных горем людей — знакомых и незнакомых; тех нескольких лишь самых необходимых слов, в которых нашла свое выражение великая печаль коллектива. Особенно запомнились последние минуты прощания, когда гроб с телом покойного был внесен в темноту зрительного зала и установлен головой к дирижерскому пульту, за которым Мелик-Пашаев стоял выше тридцати лет, и внезапно откуда-то сверху прожекторы озарили прекрасное лицо Александра Шамильевича; угол театрального занавеса чуть приподнялся, и со сцены донеслись — как рыдание — несколько тактов напева жриц из «Аиды»... Но вот и они оборвались, смолкли, и мы навечно расстались с нашим дорогим другом...

## *Ленинградский дирижер* *(К. И. Элиасберг)*

Карла Ильича Элиасберга я никогда не представлял себе иначе, чем во фраке (фрак — это униформа дирижера). Высокий, затянутый в черное, всем своим обликом он напоминал мудрого ворона, особенно когда на репетициях резким голосом отдавал короткие точные команды оркестру (кстати, такая манера общения очень импонировала музыкантам, с которыми Элиасберг работал, — ничего лишнего, все по делу; к тому же доскональное знание материала).

В тридцатые годы оркестр Ленинградского радио, руководимый Элиасбергом, широко привлекал советских исполнителей, в то время как Ленинградская филармония (по старой традиции) все еще строила свой репертуар преимущественно на выступлениях зарубежных солистов и дирижеров. К тому же в течение ряда лет главным дирижером оркестра Ленфилармонии являлся известный немецкий дирижер Фриц Штидри, и это в значительной мере определяло круг приглашаемых гастролеров и характер исполняемых ими программ.

Положение в корне изменилось в конце 1937 года, когда в



*Дирижирует К. И. Элиасберг.  
Большой зал Ленинградской филармонии. 70-е годы.*

целях создания благоприятных условий для роста советских артистических сил филармонией были заключены договоры с рядом наиболее талантливых молодых советских исполнителей, среди которых был, разумеется, и Карл Ильич Элиасберг.

Я говорю «разумеется», потому что к тому времени тридцатилетний дирижер приобрел уже довольно широкую известность (еще бы, радио!) и снискал в музыкальном мире репутацию крепкого профессионала, хорошо осведомленного по части исполнительских традиций, владеющего обширным «обкатанным» репертуаром. Именно это последнее обстоятельство делало особенно желательным безотлагательное привлечение Элиасберга к работе с оркестром Ленинградской филармонии в новых условиях реши-

тельной переориентации коллектива на сотрудничество с советскими исполнителями.

С самого же начала (в сезоне 1938/39 года) Карлу Ильичу было поручено провести в концертах первого в стране заслуженного коллектива республики ряд программ, среди которых значились такие масштабные произведения, как «Манфред» Чайковского, Первая симфония (до минор) Танеева, Третья симфония (с органом) Сен-Санса, Фауст-симфония Листа, Третья симфония («Божественная поэма») Скрябина...

Особенно привлекала «репертуарность» Элиасберга при проведении очередных летних гастролей оркестра Ленфилармонии в Кисловодске в том же 1938 году. Там Карлу Ильичу пришлось за сезон продирижировать 24 концерта, причем некоторые из них с интервалом всего в 1—2 дня. Программы концертов, хотя и не лишённые развлекательности, были в то же время достаточно содержательны: наряду с отрывками из популярных опер и балетов, вальсами Штрауса, увертюрами Литольфа и Массне, сюитами Грига и Бизе и еще многими обязательными для летних площадок произведениями, там фигурировали также Первая симфония Калинникова, Вторая и Пятая симфонии Чайковского, его же струнная серенада и увертюра «Ромео и Джульетта», «Шахеразада» Римского-Корсакова, ноктюрны Дебюсси и еще ряд произведений Глинки, Бетховена, Вагнера и некоторых других, из числа обычно звучащих в зимних сезонах.

Чтобы дать представление об обширности репертуарного портфеля Элиасберга, я хочу привести следующие данные:

— всего в репертуарных списках Карла Ильича значится около тысячи (!) произведений более двухсот авторов, из коих почти треть — советские композиторы;

— некоторые наиболее значительные в истории музыкальной культуры имена представлены там едва ли не полными собраниями сочинений для симфонического оркестра. Вот некоторые примеры:

**БЕТХОВЕН** — все девять симфоний; все фортепианные, скрипичный и тройной концерты; фантазия для фортепиано, хора и оркестра; кантата «Морская тишь и счастливое путешествие»; все увертюры и ряд более мелких произведений.

**РИМСКИЙ-КОРСАКОВ** — «Шехеразада», «Антар» (третья редакция), «Испанское каприччио», фортепианный концерт, фантазия на русские темы, симфоническая поэма «Садко», симфоническая картина «Ночь на горе Триглаве» (из оперы-балета «Млада»), увертюра «Светлый праздник», кантата «Из Гомера» и «Свитезянка», фрагменты из большинства опер и ряд более мелких произведений (в том числе обработок романсов).

**ЧАЙКОВСКИЙ** — все симфонии (в том числе «Манфред»); все фортепианные и скрипичный концерты; «Вариации на тему рококо»; «Итальянское каприччио»; все симфонические поэмы, увертюры и фантазии; «Меланхолическая серенада»; Серенада для струнного оркестра; «Моцартиана», Первая и Третья симфониче-

ские сюиты; кантата «Москва»; фрагменты и сюиты из всех опер и балетов (не считая целиком «Пиковой дамы» и «Евгения Онегина»), а также значительное число более мелких произведений.

Но, разумеется, дело было не только в количестве произведений, удерживаемых памятью Элиасберга, а в качестве их музыкального запоминания. И здесь я должен остановиться на том, что несколько выше назвал его хорошей осведомленностью по части исполнительских традиций.

Для Карла Ильича не существовало произведений вне их конкретных исполнений, когда память, цепко фиксируя подробности трактовки музыкальных произведений разными выдающимися дирижерами, как бы сопоставляет предпочтительные варианты («варианты отсчета») для собственной исполнительской практики. На это была нацелена незаурядная музыкальная память Карла Ильича, этому была подчинена его острая наблюдательность; наконец, в этом направлении его ориентировал Илья Осипович Брик — старейший музыкант филармонического оркестра, друг и наставник Элиасберга, делившийся с ним своим богатейшим опытом игры в оркестре под управлением корифеев дирижерского искусства, начиная чуть ли не с легендарного Артура Никиша!

Примечательнейшей личностью был этот Брик! С первого же взгляда он обращал на себя внимание — крупное мясистое лицо при абсолютно голом черепе, тяжелая походка, глуховатый голос и какая-то особо раздельная речь (так и хочется сказать — речь «со значением»). Всей своей манерой держаться он вызывал в воображении образ «Старейшего-мудрейшего», каковым и слыл в оркестре. Энциклопедичность Брика была поразительна: мало того, что он, казалось бы, знал всю мыслимую музыкальную литературу, он до мельчайших подробностей помнил темпы, фразировку, штрихи при исполнении произведений дирижерами, с которыми ему приходилось хоть однажды играть. А играл Брик со столь многими асами дирижерского искусства, что одно перечисление их имен потребовало бы слишком много места.

Я не знаю, когда и при каких обстоятельствах Илья Осипович Брик стал принимать участие в творческой судьбе Элиасберга, во всяком случае задолго до появления последнего за дирижерским пультом Ленфилармонии. Нет никакого сомнения, что обширный репертуар Карла Ильича сложился не только в результате одной постоянно повышенной мобильности, столь необходимой в условиях частой смены программ на радио, но и под влиянием длительного содружества со всезнающим Бриком, дававшим молодому талантливому дирижеру всесторонние весьма полезные консультации. Что же касается до выступлений Карла Ильича в концертах заслуженного коллектива республики, то здесь особенно ощущалось влияние многоопытного Брика, настолько они были тщательно подготовлены и проработаны вплоть до каждого нюанса, каждой штриховой мелочи, с учетом лучших исполнительских традиций, знание которых казалось удивительным для такого молодого дирижера.

Я уже упоминал вначале о внешних данных Карла Ильича и о его манере общения с оркестром. Добавлю, что он обладал прекрасно натренированным слухом и умел коротко и ясно формулировать свои требования к музыкантам. Поэтому репетиции Элиасберга всегда проходили организованно, ничего не делалось впустую, всякие повторения предпринимались только для закрепления отданных дирижером точных указаний. Было исключено, например, чтобы он сначала объявил место повторения, а лишь затем уточнял, кому именно надлежит играть («цифра такая-то... одни духовые») и тем задержал бы весь состав оркестра. (Я сам наблюдал, как покорило Элиасберга, когда он стал свидетелем подобного непрофессионального обращения с оркестром со стороны одного из своих коллег.)

Элиасберг тщательно готовился к каждой репетиции, причем особое значение он придавал проработке нотного материала, который неизменно сам проверял, детально обозначая карандашом все подробности нюансировки, штрихи и прочие реквизиты фразировки, разгужая репетиционное время от излишних разговоров. Вообще Карл Ильич был сторонником скорее **показа**, чем **рассказа**, и это ему тем более удавалось, что у него был ясный четкий жест, прекрасно читаемый оркестром, могущий исчерпывающе обрисовать ту или иную музыкальную фразу, и при этом никакой суеты, никаких неожиданностей, ибо все перипетии исполнения вовремя **упреждались** дирижером.

В 1937 году — об этом я уже упоминал — произошла принципиальная переориентация художественной деятельности Ленинградской филармонии на советские исполнительские силы. Среди других одаренных исполнителей дирекция филармонии заключила тогда договора на регулярные выступления с несколькими молодыми ленинградскими дирижерами, положительно проявившими себя в музыкальной жизни страны, завоевавшими признание музыкальной общественности<sup>1</sup>. Вскоре среди них установилось отчетливое размежевание программ сообразно склонностям и характерам каждого. Так на долю Элиасберга (самого опытного из них, ведь он к тому времени уже почти шесть лет стоял за пультом Большого симфонического оркестра Ленинградского радио) пришлось программы, требующие на первых же порах профессиональной уверенности и выдержки в ходе репетиционного процесса. Я помню в его исполнении ряд симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена и его же увертюры, произведения Брамса, Листа, Сен-Санса; из русских композиторов наиболее часто он играл Рубинштейна, Лядова, Глазунова, Танеева, Скрябина. И, конечно же, новые сочинения советских — чаще ленинградских — композиторов.

<sup>1</sup> В этой связи я утверждаю, что оценка выступления К. И. Элиасберга на Первом всесоюзном конкурсе дирижеров была безусловно заниженной. Видимо, лаконизм Карла Ильича и его органическое отращивание к исполнению «на публику» кое-кому могли показаться признаком сухости. Время поставило все на свои места.

Хотя Карл Ильич регулярно принимал участие в художественной деятельности заслуженного коллектива республики и за три сезона, отделявших день его первой встречи с этим оркестром от трагических событий начала Великой Отечественной войны, безусловно, прижился в филармонии — все же основным местом его работы по-прежнему являлся оркестр Ленинградского радио, где он бессменно и плодотворно трудился в должности главного дирижера. Поэтому в 1941 году, после эвакуации из Ленинграда обоих оперных театров и консерватории, в городе остался единственный действующий симфонический оркестр — оркестр Ленинградского радио, руководимый Элиасбергом.

Дальнейшая судьба этого коллектива и его руководителя лучше всего характеризуется скупыми строками автобиографии Карла Ильича:

«К марту 1942 года в условиях блокады Ленинграда оркестр потерял более 50% своего состава.

При помощи горкома партии и политуправления Ленфронта мне удалось пополнить ряды оркестра и полностью возродить его деятельность.

Будучи единственным дирижером города-фронта, я продирижировал: 85 симфонических концертов в зале филармонии, 254 радио-концерта, 54 оперных спектакля и ряд шефских концертов в госпиталях и частях Красной Армии и Флота.

Кроме того, оркестр озвучил ряд хроникальных и документальных фильмов.

9 августа 1942 года в суровых условиях блокады состоялось первое исполнение в Ленинграде Седьмой симфонии Шостаковича».

...Всем памятно то потрясающее впечатление, какое произвел в то время голос осажденного Ленинграда, поведавший миру о беспримерном героизме его защитников! Об этом незабываемом событии нам сегодня напоминает фильм-реконструкция, помогающий ленинградцам представить самих себя сидящими в верхней одежде и головных уборах в непривычно пустом, но все еще гордом и прекрасном зале, или же мысленно занять место среди ослабленных дистрофией участников этого уникального концерта, концерта-митинга!.. Ибо исполнение Элиасбергом Седьмой симфонии Шостаковича вошло в историю, как гражданский подвиг высокого патриотического накала, как художественный акт, в котором было достигнуто полное слияние искусства с жизнью.

\* \*  
\*

В своих воспоминаниях я написал о профессиональной деятельности Карла Ильича Элиасберга, преимущественно его филармонического периода. В те времена мы с ним жили в одном городе и довольно близко соприкасались. А в 1937—1939 годах я даже возглавлял Ленинградскую филармонию, и на моих глазах

и при моем непосредственном участии происходила та самая передислокация исполнительских сил, которую я определил как переломную. Затем наши пути «географически» разошлись, и повседневные связи оборвались.

Я хотел бы завершить воспоминания о Карле Ильиче фразой из его автобиографии:

«За период блокады мною продирижировано все, что было написано ленинградскими композиторами».

Эта короткая фраза является программной для характеристики деятельности Элиасберга в осажденном Ленинграде.

## *Парадоксы С. А. Самосуда*

Самуил Абрамович Самосуд (1884—1964) — народный артист СССР, один из самых известных советских дирижеров — в разное время работал в крупнейших музыкальных театрах страны: Театре оперы и балета имени С. М. Кирова и Малом оперном в Ленинграде, Большом театре Союза ССР и Театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в Москве. Он также явился организатором и главным дирижером симфонического и оперно-симфонического оркестров Всесоюзного радио. Особенно плодотворна была деятельность Самосуда на посту художественного руководителя и главного дирижера Ленинградского Малого оперного театра (1918—1936), где он стал инициатором создания целого ряда оперных произведений на современные темы, знаменовавших собой становление и расцвет советского оперного искусства в предвоенные годы.

С Самуилом Абрамовичем Самосудом я неоднократно встречался в тридцатые годы, когда заведовал репертуарной частью в Ленинградском Малом оперном театре (МАЛЕГОТе), где Самуил Абрамович в то время являлся художественным руководителем и главным дирижером.

Самосуд был не только великолепным музыкантом и выдающимся дирижером (а это, отнюдь, не всегда синонимы!), но, кроме того, и до мозга костей театральным деятелем самой высокой пробы. Он никогда никого не допускал дальше порога своей «производственной кухни», где яростно трудился до семи потов, не считаясь со временем и количеством репетиций, и лишь тогда обнародовал достигнутые под его руководством результаты сложного музыкально-театрального производства, когда они в полном смысле слова являлись конечными — и тут уже ничего нельзя было ни добавить, ни убавить!

Общезвестны такие, вошедшие в историю советской музыкальной культуры, постановки МАЛЕГОТа самосудовских времен, как «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича,



*С. А. Самосуд.*

«Тихий Дон» И. Дзержинского, «Война и мир» С. Прокофьева (наиболее полная из всех последующих — двухвечеровая редакция)... Из других оперных спектаклей советских авторов запомнились: «Кола Брюньон» Д. Кабалевского, «Мятеж» Л. Ходжа-Эйнатова, «Камаринский мужик», «Именины» и «Мать» В. Желобинского... Горячие споры вызвала «Пиковая дама» П. И. Чайковского, излишне смело (чтоб не сказать больше) приближенная в постановке В. Э. Мейерхольда к пушкинской повести...

Вообще Самосуд был склонен к новаторским поискам и порою не чуждался самых смелых экспериментов. Чего стоила хотя бы его совместная с тем же Мейерхольдом попытка поставить на немецком языке конструктивистскую оперу П. Хиндемита «Новости дня!» Правда, дальше закрытого показа отдельных сцен этого произведения дело не пошло; но лично мне удалось поприсутствовать на заседании художественного совета театра, где В. Э. Мейерхольд докладывал режиссерскую экспозицию постановки, и я был тогда поражен необычностью, и даже парадоксальностью приемов сценического воплощения, предложенных постановщиком.

...А Самосуд — нечего греха таить — любил иногда поразвлечься, ошарашивая сослуживцев каким-нибудь парадоксальным утверждением, вроде «а Чайковский, в сущности, не умел оркестровать!» (огкестговать! — как, мягко грассируя, выговаривал Самосуд); именно на эту удочку я и попался в самом начале своей службы в МАЛЕГОТе, когда при случайной встрече на лестнице Самуил Абрамович придержал меня за пуговицу и предложил данную «затравку». Я, как полагается, начал кипятиться, что-то доказывать, опровергать, не сразу поняв, что этого-то и добивался хитрющий Самосуд! (Правда, через некоторое время он и сам «сыграл вхолостую», когда, забыв, что однажды уже «купил» меня на Чайковского, затеял со мной ту же игру. Но на этот раз я был начеку, и на мой ответный ход: «ну, конечно же, не умел», — Самосуд не нашел удовлетворительного продолжения и разочарованно умолк.)

Я вспоминаю случай, когда Самосуд особенно наглядно продемонстрировал присущие ему черты старого театрального волка-хозяина производства, столь удачно сочетавшиеся с его выдающимися музыкальными данными (можно даже утверждать, что именно в этом и состояло своеобразие и неповторимость блестящего дарования Самосуда как художественного руководителя одного из лучших оперных театров того времени).

Как-то на художественном совете театра назначена была приемка эскизов оформления очередного (сейчас не помню какого) спектакля, предположенного к постановке на сцене МАЛЕГОТа.

Эскизы были заранее разложены на специальных стендах и на стульях в директорском кабинете, и в ожидании процедуры приема мы могли заранее ознакомиться с творчеством художников, которое по первому впечатлению показалось нам весьма невыразительным.

Но вот стали собираться и сторонние члены худсовета — представители различных организаций и учреждений, шефы и прочие нетеатральные люди, которым по приказу тогдашнего Управления искусств было предоставлено право участия в решении художественных дел театра. Все они с опаской и недоверием поглядывали на предъявленную им мазню, которую им предстояло оценить.

Самосуд открыл заседание худсовета и на правах председателя взял первое слово:

— Вам, наверное, показалась эта работа бледной и невыразительной, — начал он свою речь, — но мы-то, театральные люди, прекрасно представляем себе, как эти блеклые краски заиграют под лучами прожекторов, как они примут разноцветие софитов, и как на фоне однотонных, казалось бы, декораций будут прекрасно читаться неброские костюмы персонажей. — И пошел, и пошел...

По мере того, как мы, развеся уши и до боли взглядываясь в эскизы, напрягались увидеть в них то, о чем так убедительно толковал Самосуд, нам стало казаться, что ведь действительно под лучами прожекторов и софитов оживут краски костюмов и заиграет всеми цветами радуги гамма цветосочетаний, сокрытая от глаз непосвященных в замысел многоопытных театральных художников...

И мы единодушно проголосовали за принятие эскизов.

Но лишь только посторонние удалились и работники театра остались в своей среде, Самосуд, безо всяких модуляций, раздельно и веско вполголоса отчеканил, обращаясь к «героям дня»:

— А теперь уберите это... и давайте рисовать по-настоящему!

Он, этот подлинный хозяин театра, не терпел выносить «сор из своей художественной избы».

## *Юрий Файер и его книга*

Среди обширной литературы об искусстве не так уж много книг, посвященных балетному театру. Естественно поэтому, что каждая книга, на переплете которой написано «балет», привлекает особое внимание широкого круга читателей.

Настоящая книга представляет двойной, если так можно выразиться, интерес для всех, кто так или иначе интересуется балетом: о себе, о музыке, о балете пишет Юрий Файер — человек, с чьим именем в течение почти пятидесяти лет был неразрывно связан буквально каждый день жизни балета Большого театра.

«Дирижер — народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР Ю. Ф. Файер» — эта надпись несколько тысяч раз появлялась на афишах балетных спектаклей прославленного театра.



*Приезд артистов балета Большого театра на гастроли в США.  
В центре Г. С. Уланова и Ю. Ф. Файер. 1959 г.*

«Дирижирует Юрий Файер» — написано на сотнях тысяч пластинок с записями балетной музыки, которые чуть ли не ежедневно звучат в эфире.

Юрий Федорович Файер широко известен советскому народу; видели его за пультом и восхищались его искусством во многих странах мира — в Англии, Франции, Венгрии, Чехословакии, Бельгии, ФРГ, США...

С 1919 по 1962 год Файер продирижировал всем без исключения балетным репертуаром Большого театра СССР. Уже один этот факт говорит о Файере, как об уникальном явлении в области искусства. Но уникален он и по другой причине. Я не знаю в истории хореографии другого дирижера, кто бы так властно и слитно с танцем вел музыку балетных представлений. Для артистов балета танцевать под музыку Файера (а за пультом он именно творил, создавал музыку) было и удовольствием, и уверенностью и полной творческой самоотдачей. Для заполняющей зал публики его дирижирование становилось источником душевного подъема и активного восприятия спектакля.

Уникальность Файера как раз и заключается в сочетании качеств прекрасного музыканта с великолепным знанием специфики сцены и сложнейшей технологии классического танца. Вот почему получая истинное удовлетворение от темпераментного, предельно насыщенного исполнения музыки, вместе с тем нельзя было не удивляться хореографической точности интерпретации, которая у Файера при всех неизбежных балетных отступлениях и «искажениях» всякий раз оправдывалась исключительным чувст-

вом формы и превращалась в чудесный сплав на основе гармонии музыки и танца.

Одна из крупнейших английских балерин, Берил Грей, написала о Файере в своей книге: «...почти все, связанное с ним, великолепно». Действительно, о какой бы стороне многогранного дарования дирижера ни повести речь, подобного эпитета избежать невозможно. Мало сказать, что он великолепно знал каждый спектакль: он до малейших деталей помнил танцевальный рисунок каждой роли, от главных и до последней линий кордебалета! При этом Файер в совершенстве знал индивидуальные качества всех танцовщиц и танцовщиков, с которыми в разное время работал; в процессе спектаклей он безошибочно делал поправки на эти качества, учитывая быстроту вращения или ширину прыжка. Каким-то шестым чувством предугадывал он момент начала каждой хореографической фигуры и ее завершающую точку и тем самым как бы «думал вперед» вместе с артистом. Обычно Файеру бывали ясны намерения артиста еще до того, как последний начинал их осуществлять. Недаром на репетициях в пылу увлеченности общим делом он, возражая кому-либо из актеров, кричал: «Я лучше тебя знаю, что тебе нужно!» И никто не сомневался, что это именно так.

Юрий Файер — обладатель феноменальной музыкальной памяти. Он дирижировал без партитуры все и всегда. Подобная память развилась на основе особого склада дарования Файера, театрального по своему существу, где музыкальные впечатления непрерывно корректируются зрительными, «сценическими», и без них не существуют. И если есть понятие «внутренний слух», то следует его дополнить, применительно к Файеру, параллельным понятием «внутреннего зрения». Вот, пожалуй, еще одна великолепная и уникальная черта Файера-дирижера.

Все мы, товарищи Юрия Федоровича по театру, свидетели и поклонники его удивительного творчества, привыкли говорить о Файере не иначе, как о балетном дирижере «божьей милостью». Казалось бы, чем другим, кроме дара «от бога», можно объяснить наличие у дирижера столь счастливого сочетания прекрасных качеств? Но, оказывается, далеко не в одних природных задатках кроются причины того, что творчество Файера стало особой вехой в искусстве хореографии. Были тому и другие причины, о которых мы узнали только теперь, когда получили возможность познакомиться с его книгой.

Интересна книга сразу по нескольким причинам.

Грустная история юноши-скрипача; поучительная судьба человека, с детских лет не представлявшего себе жизни вне музыки и поднявшегося благодаря своей неисчерпаемой любви к ней до вершин современного дирижерского искусства! Тут есть над чем поразмыслить, есть чему удивляться, чем восхищаться...

Интересно в книге Файера сочетание рассказа о его личной судьбе с несомненным историзмом описываемых событий из жизни страны и нашего искусства за более чем полувековой период.

Нельзя не обратить внимания, сколь неразрывно и достоверно это сочетание: события 1905 года в Киеве тяжело сказываются на семье мальчика, первая мировая война кладет конец наладившейся было жизни музыканта в Риге; годы революции и гражданской войны совпадают с началом работы Юрия Файера в оркестре Большого театра в качестве скрипача и дирижера; Великая Отечественная война — и трагическая смерть старика отца в фашистской оккупации...

На протяжении многих десятилетий главный дирижер и музыкальный руководитель балета Юрий Файер общался с огромным количеством людей, непосредственно связанных с хореографией. То, что говорится в этой книге о художниках, имена которых золотыми буквами вписаны в историю нашего и мирового искусства, по-настоящему значительно и интересно. Содержащиеся в книге факты, характеристики артистов, постановщиков, музыкантов, оценки созданных в театре спектаклей — все это, без сомнения, представляет огромную ценность. Нигде эти характеристики и оценки не страдают односторонностью, во-первых, потому, что, как я говорил, автор постоянно стремится к объективности, а во-вторых, и потому, что везде в своем рассказе Файер выступает и как большой музыкант, и как знаток хореографии.

Особую ценность и интерес представляет раздел о балетном дирижировании, где Файер раскрывает свое дирижерское кредо.

Поднявший искусство дирижирования балетом на высоту оперного и симфонического, Юрий Файер своим блестящим полувековым опытом утвердил присущий ему собственный, индивидуальный стиль, основанный на большом мастерстве, тонкой музыкальности и глубококом проникновении в хореографический замысел спектакля.

Файер рассказывает с большим уважением о своем предшественнике и учителе А. Ф. Арендсе, о его подходе к музыкальному руководству балетом. Арендс был тем, кто решительно отверг веками бытовавшее исполнение музыки «под ногу» балерины и своей практикой отстаивал осмысленный (с точки зрения музыканта) подход к дирижированию. Ю. Ф. Файер, впитав в себя достижения своего учителя, смог пойти дальше; в своем исполнении он стремился художественно оправданно сочетать точное воплощение замысла композитора с требованиями живого танца, тем самым неизменно трактуя спектакль как единство музыки и хореографии. Практические советы Файера о том, каким образом следует идти к достижению этого, трудно переоценить.

И здесь мне придется вновь вернуться к тому, о чем ранее уже упоминалось: далеко не одними природными данными объясняется своеобразие Файера как балетного дирижера.

Да, у него феноменальная память, но, оказывается, не из-за слабости зрения в последние годы, а издавна привык он «на сон грядущий» брать в руки партитуру! Оказывается, с первых лет дирижирования, свыше полувека он являлся убежденным сторонником исполнения наизусть!

«Его рука — от бога!» — воскликнул дирижер-швед, ставший невольным «виновником» того, что молодой скрипач впервые оказался за дирижерским пультом. Но мы видим в дальнейшем, как Файер, продолжая работать концертмейстером, жадно учится у таких мастеров, как Бруно Вальтер, Фуртвенглер, Фительберг, затем — у Арендса. Прекрасный скрипач, он второй и третий раз возобновляет прерванные занятия в консерватории...

Да, мы говорим о театральном складе дарования дирижера, но Файер рассказывает нам, как, став ассистентом Арендса, он начинает массу времени проводить в репетиционных залах и классах балетной школы.

Ненавязчиво, без назидательности и ненужных поучений Файер на примере своего опыта и своих достижений говорит нам, что даже феноменальные природные данные еще далеко не все: нужен упорный повседневный труд и постоянная учеба.

Я бы сказал, что именно в разделе о дирижировании Юрий Файер наиболее глубоко раскрывается как личность. Это вполне понятно, если учесть, что он — личность прежде всего творческая. Но, читая его книгу, легко сделать вывод еще об одной характерной черте автора — о его исключительно доброжелательном отношении к окружающим.

Мы у себя в театре недаром звали его «доктор Файер», так как знали, сколь часто он приходил на помощь товарищам, нуждавшимся во внимании и поддержке. В представлении всех, кто общался с ним, Юрий Федорович немыслим без людей, без коллектива, вне интересов театра.

И вот, читая книгу Файера, с первой до последней страницы ощущаешь прекрасную тональность доброжелательности автора к людям и их делам. Я думаю, что и это в Файере столько же от природы, сколько и от жизни; вместе с тяжкими испытаниями его молодости ему не раз выпадало счастье встречать людей чутких и благородных, которые протягивали ему руку помощи.

Сочетание необычайного таланта, огромного трудолюбия и постоянного внутреннего горения принесло Файеру всеобщую любовь и признание. Нет сомнения, что и рассказ Юрия Федоровича Файера о своей большой жизни в искусстве — рассказ бесхитростный и вместе с тем проникнутый мудростью большого таланта и острой наблюдательностью, свидетельствующий о необыкновенной памяти и совершенной чуткости повествователя, — представит интерес для самого широкого круга читателей.

\* \*  
\*

Р. С. Перечитывая строки почти двадцатилетней давности, написанные мною еще при жизни Юрия Федоровича Файера, я испытываю настоятельную потребность дополнить их еще одним абзацем — заключительным, совсем в ином ключе, — о последних часах жизни этого замечательного музыканта.

...За сутки до своей кончины Юрий Федорович впал в бессознательное состояние и не реагировал ни на какие внешние раздражители. Свет и тьма, жар и холод, шум и тишина — все это было уже безразлично для неподвижно лежавшего на больничной кровати человека, еще недавно полного внутреннего горения, позволявшего ему долгое время преодолевать старость, немощь.

Мы — несколько друзей, дежуривших у его изголовья, — с трудом улавливали слабые признаки еще теплившейся жизни и каждую минуту готовы были принять последний вздох того, кто в течение полувека владел сердцами многотысячных аудиторий. Иногда мы вполголоса переговаривались между собой — так, ни о чем, — боясь остаться наедине с молчанием. И вновь наступала гнетущая тишина...

Потом кто-то сказал, как бы продолжая ранее начатый разговор:

— А Майя Плисецкая мечтает танцевать Федру...

И тогда вдруг в тиши больничной палаты возник странный звук, как будто начал приходиться в движение механизм старинных часов: вот завертелось маленькое колесико, а от него другое — побольше, что-то захрипело, заклокотало, и сквозь хрип явственно послышалось: «Фе-д-ра», вслед за чем... Файер стал петь! — да-да, петь — если можно назвать пением едва угадываемые отдельные интонации музыки балета, показанного на сцене Большого театра гастролировавшей в 1958 году труппой театра Гранд-оперá!

...Странные звуки эти оборвались так же внезапно, как и возникли...

И тогда мы поняли, что явились свидетелями почти что чуда: казалось, Музыка, высвободившись откуда-то из глубин угасавшего сознания, на короткие мгновения пережила Музыканта, покинув бrenную земную оболочку за последним его вздохом, где-то за порогом самой его жизни...

Ю. Файер. О себе, о музыке, о балете. — М., 1970. Предисловие к книге.

## *Кто является автором хореографического произведения?*

Вопрос как будто праздный. На любой театральной афише над названием балета (крупно) напечатана фамилия композитора, под ним (помельче) — либреттиста, а затем, после действующих лиц — исполнителей ролей — перечисление участников постановочной бригады, включая балетмейстера-постановщика. Фамилию его помещают в том месте афиши, где драматические оперные театры обозначают режиссера-постановщика. Но одно дело — ставить спектакль, имея законченное произведение с зафиксированным сло-

весным (музыкальным) текстом, и совсем иное, когда текст (в данном случае хореографический) предстоит сочинить на основе сюжетной канвы, предложенной либреттистом, а также музыки, в общих чертах соответствующей этой канве.

Итак, создание балета начинается с замысла либреттиста. Он придумывает тему (нередко по мотивам какого-нибудь известного литературного произведения) и излагает ее в форме литературного сценария. В нем содержится описание действия, размышления и переживания героев, даже сценические указания, но нет (и не может быть) ничего, что является хореографией. Подчас в сценарии щедро рассыпаны ремарки: вариация, дуэт, па-де-сис, общий танец и т. п., но без описания рисунка танца, приемов развития, характера пластики; ремарки носят сугубо ориентировочный, информационный характер. Поэтому уже на первой стадии создания хореографического произведения крайне желательно участие балетмейстера. Рано или поздно он все равно обратится к либретто, разрабатывая экспозицию балета, сочиняя танцы.

Считается закономерным соавторство балетмейстера и либреттиста (если они не объединены в одном лице, что весьма желательно, но в практике встречается редко). Этим отнюдь не умаляется роль либреттиста. От него зависит многое. Прежде всего такое построение сюжетной канвы и драматургии произведения с учетом богатства пластических средств хореографии, чтобы не возникла досадная потребность в слове («да заговори же, наконец!»). С этой целью либреттист, если он пользуется литературным источником, вправе отбирать наиболее важное, отбрасывать ненужное, вносить изменения в дополнения<sup>1</sup>, исходя из задачи создания произведения иного жанра, в соответствии с иными законами художественного воплощения. Следовательно, либреттист как бы предвидит в общих чертах создаваемый спектакль и тем самым в значительной мере подготавливает работу балетмейстера-сочинителя.

Но самое важное назначение полноценного либретто — вызвать к жизни музыку хореографического произведения. Композитор находит в либретто «исходные данные» по части стиля, развития действия, характеристик персонажей. Изучив либретто (особенно, если оно ярко, образно), композитор уже знает, что он будет писать, хотя и не всегда точно представляет себе — как. Ведь зачастую захватывающее описание, казалось бы, важного эпизода (зачитать можно!) реализуется в постановке лишь жестом, поворотом головы, и, наоборот, незначительная фраза может послужить основанием для развернутой танцевальной сцены. Поэтому композитор, взявшись писать музыку на предложенное ему либретто, может оказаться в сложном положении, если вовремя не обратится к сотрудничеству с балетмейстером-сочинителем, предполагаемым автором первой сценической версии создаваемого балета.

<sup>1</sup> Подразумевается, что для этого необходимы талант и художественный такт.

Здесь надо сделать следующий вывод: балетмейстер-сочинитель — основное координирующее звено творческой триады, которая на современном уровне развития музыкально-хореографического искусства должна сработаться так, как если бы она являлась единым автором в трех ипостасях<sup>2</sup>. И еще вывод: в отличие от устаревшего взгляда на творчество балетмейстера, он не является лишь постановщиком созданного либреттистом и композитором музыкально-хореографического произведения. Во многих случаях он — полноправный автор хореографического текста, в наше время подающего точной фиксации средствами кино и поэтому предстающий перед законом авторского права в «объективном» виде.

Я не случайно применяю не совсем изящный термин «балетмейстер-сочинитель», получивший распространение (но не лучше ли «автор-балетмейстер?»). Дело в том, что укоренилась практика, когда некоторые хореографы «ставят» балеты, ранее сочиненные их коллегами-авторами, но при этом «утверждают себя», меняя сюжетные ходы и переставляя блоки музыки. Их не волнует, что перекроенный музыкальный материал используется не по назначению: то «прикомандировывается» не к тем персонажам, то иллюстрирует совсем не те ситуации, по сравнению с первоначально сочиненными. Подобная подгонка — источник больших огорчений для композитора. Музыка уродуется, лишается внутреннего смысла; некогда стройное целое превращается в груды обломков. По моим наблюдениям, результат от таких новых постановок бывает в большинстве случаев отрицательный. За немногими исключениями (об этом скажу ниже) только совместная работа либреттиста, композитора, балетмейстера способна обеспечить тот органический сплав, ту эталонную постановку<sup>3</sup>, где не только либретто и музыка, но и хореография становятся объектом авторского права, тем более (вновь об этом упоминаю), что в наше время она поддается точной фиксации.

Сложный характер взаимоотношений композитора, либреттиста, балетмейстера в процессе творческой работы становится тем очевиднее, если сам являешься соучастником создания хореографического спектакля. Это дает мне право сослаться на некоторые факты автобиографического порядка, тем более, что речь пойдет о произведениях, обошедших сцены ряда театров и претерпевших на протяжении многих лет различные постановочные интерпретации.

Музыку первого своего балета — «Сказка о попе и работнике его Балде» — я по неопытности писал без консультаций с балетмейстером, пользуясь лишь советами Ю. Слонимского, либретто которого мне пришлось по душе. Оно было написано в обязательном для того времени ключе — поменьше сказочного, побольше бытоподобного. В конце балета даже была свадьба: поповну вы-

<sup>2</sup> Объединения в одном лице литератора, музыканта, хореографа я что-то не припоминаю; в то же время балетмейстеры все чаще становятся единоличными авторами либретто хореографических спектаклей.

<sup>3</sup> Ближе к постановочной стадии работы уместно говорить и о сотрудничестве с художником; но это выходит за рамки данной статьи.

давали замуж за... околоточного надзирателя!<sup>4</sup> Мы оба — композитор и либреттист — отчетливо представляли себе пестрые красочные картины: базар со вставными жанровыми номерами, свадьбу с танцами захмелевших гостей... Само же действие мы как бы «проговаривали» преимущественно пантомимически.

Но вот в нашем творческом коллективе появился балетмейстер В. Варковицкий, который полностью перестроил наше видение балета. Он повернул нас к сказочному, танцевальному действию. «Пошел поп по базару посмотреть кой-какого товару» — и в балете появился танец-базар, где на равных правах танцуют люди и вещи. В соответствии с пушкинским «ест за четверых, работает за семейных» была придумана трапеза поповского семейства, где горшок с кашей, самовар и другие дары скатерти-самобранки появлялись на столе по мановению чудесного работника, а затем, на удивление попенку, в качестве примера для подражания были показаны хлопоты Балды по хозяйству: полные ведра, приплясывая, шествующие к бочке; березовые поленья, раскалывающиеся на весело танцующие пары... Танцевальным стал и финал балета — расплата: после первого щелчка жадный поп одурел, стал приплясывать на полусогнутых «ватных» ногах; после второго бешено завертелся, распротершись по полу; после третьего, самого сильного щелчка взлетел за облака и исчез из виду. Все это (как и многое другое), разумеется, могло быть лишь приблизительно описано в либретто. Основанием же для сочинения музыки послужила подробная балетмейстерская экспозиция (и личный показ приемов пластического выражения), причем в процессе постановочной работы музыкальные номера корректировались и уточнялись в соответствии с требованиями балетного театра. Спектакль тогдашнего МАЛЕГОТа явился лучшей сценической интерпретацией «Сказки». Что касается других театров, то там, где балет ставили согласно либретто, придерживаясь порядка написанной музыки, а также следуя в общих чертах сочиненной Варковицким хореографии, там удавалось добиться положительных результатов, и наоборот, попытки «переосмыслить» произведение лишь ухудшило его.

В еще большей мере вышесказанное можно отнести к другому моему балету — «Юность». Сочиненный в содружестве с Ю. Слонимским и балетмейстером Б. Фенстером, балет получился драматургически крепко сколоченным, впечатлял искренностью и правдивостью хореографии. Будучи одним из самых первых балетов на советскую тему, «Юность» приобрела популярность, и вскоре ее начали ставить во многих театрах. Поэтому я имел возможность сравнить различные постановки — от «консервативных», копировавших хореографию Фенстера, до «новаторских», где не столько следовали либретто, сколько сочиняли варианты драматургии по первоисточнику — роману Н. Островского «Как закалялась сталь».

<sup>4</sup> От музыки, сочиненной тогда, сохранилась партитура сюиты, где наряду с темами, вошедшими впоследствии в окончательную редакцию балета, имелись и такие «перлы», как, например, танец городских со свистками...

Постановки первого рода были в большинстве более или менее убедительны (лучшие из них в достаточной мере выявляли индивидуальность и творческую инициативу балетмейстеров-постановщиков). Совсем иначе обстояло там, где, сочиняя спектакль, пытались прежде всего разрушить первоначальное органическое целое.

Сценическая судьба моего балета «Мнимый жених» в общем сложилась благополучно. В театре, где он был поставлен, бережно отнеслись к либретто, хореографии и музыке. Но предметный урок все же удалось извлечь. В одной из сценических версий постановщик придал балету совсем иную, не свойственную произведению направленность — превратил лирический балет-комедию в буффонаду, обнажив условность приемов в манере комедии дель арте, подчеркивая «невсамделишность» переживаний героев. Что же касается несоответствия музыке, то его устранили путем купюр, перестановок, несообразных темпов... Разумеется, спектакль не прижился в театре. Кстати, в этой связи я вспоминаю, что и в «Юности» делались попытки модернизировать хореографию этого балета, сочиненного в сороковые годы и поэтому имевшего все временные признаки жанра, известного под названием «драмбалет». Однако стремление во что бы то ни стало перевести многочисленные пантомимные сцены (в том числе Пролог) в танцевальный план, неизменно наталкивалось на сопротивление музыкального материала и влекло за собой сценическую фальшь.

Интересно, что первоначально «Юность» кончалась большим массовым танцевальным празднеством на площади с колокольной. В либретто убеждало описание ликования народа по случаю одержанной победы (казалось, что это очень «балетно»); на поверку же танцевальная сюита оказалась привеском, а подлинным апофеозом явилась предыдущая сцена на колокольне, когда герои спектакля застывали в торжественной неподвижности, отдавая честь развевающемуся красному знамени.

Итак, разница между тем, что читаем в либретто, и тем, что видим на сцене, бывает очень велика. Чаще всего причиной несоответствий является недостаточно ясное представление о специфике балета, сфере и границах его выразительности. Слов нет, в настоящее время возможности хореографического искусства неизмеримо выросли; ему стали подвластны сложные философские темы, оно ныне посягает на то, о чем прежде и не помышляли. И все же известные ограничения имеются. Я бы сформулировал так: область наибольшей выразительности хореографии — действие; идея — через действие, эмоция — через действие. Пластика властвует там, где бессильно слово и где она в смене зрительных образов царит вместе с музыкой; наоборот, она несостоятельна в ситуациях, где глубокие размышления и философские обобщения освобождены от сиюминутных действий и поступков, где лишь могучее слово способно разбудить мысль и вызвать цепную реакцию ассоциаций и представлений. В задачу либреттиста входит такой отбор материала, такое построение драматургии, которое исключало бы необходимость прибегать к словесным «косты-

лям»-пояснениям, без которых зритель остается в недоумении по поводу происходящего на сцене.

Хочу проиллюстрировать эту мысль, сославшись на некоторые примеры из нашей балетной шекспирианы. Допустим, что кто-либо из зрителей, незнакомых с творениями Шекспира, посетит балет «Ромео и Джульетта» Прокофьева — Лавровского. Не сомневаюсь, что происходящее на сцене будет ему абсолютно понятно. И не только потому, что это произведение — одно из наиболее значительных в советском музыкально-хореографическом искусстве довоенного периода, но еще и вследствие драматургии, естественно поддающейся воплощению в зримых пластических образах, будь то лирические сцены юных влюбленных, смерть Меркуцио, погребальное шествие или финальная трагическая сцена... Среди других шекспировских спектаклей запомнилась выразительнейшая пластическая сцена в балете «Отелло» А. Мачавариани, когда Яго, как змея, с опаской подползает к лежащему Отелло, а затем, убедившись в его бездыханности, торжествующе встает во весь рост и ставит ногу на грудь поверженной жертвы. Это была счастливая находка балетмейстера и либреттиста В. Чабукиани! Но вот «Гамлет» Н. Червинского. В этой трагедии Шекспира красной нитью проходят глубокие размышления о природе низменных страстей человеческих, о злодействе и возмездии, размышления, движущие действие и подготавливающие развязку. Без психологического нагнетания, данного в рассказе Призрака, в монологах Гамлета «Быть или не быть» или «Оленя ранили стрелой» — величайшая трагедия грозит опроститься до пьесы положений со многими немотивированными убийствами. Я полагаю, что это — пример «небалетной» темы, трудной, если не невозможной для воплощения ее пластическими средствами. Разве что какой-нибудь новатор найдет «ключ» к ее решению?!

На рубеже пятидесятых—шестидесятых годов мне посчастливилось быть свидетелем (а по роду тогдашней службы и соучастником) создания второй и третьей редакций балета «Спартак» на музыку А. Хачатуряна. Наблюдая как бы «изнутри» работу выдающихся мастеров хореографии, я вынес немало поучительного, сравнивая различные подходы каждого из них к одному и тому же материалу. Вначале несколько слов о либретто Н. Волкова. Тема, избранная им (навеянная одноименным романом Р. Джованьоли), необычайно выигрышна для балета. Не говоря уже о том, что он посвящен событиям борьбы рабов за свое освобождение и что главный герой произведения — выдающаяся историческая личность, овеянная ореолом славы. Сколько здесь сцен лирико-драматических, а в большинстве героических, по своей природе как бы предназначенных для балетного спектакля: бои гладиаторов, пиршества, сражения, гибель Спартака! Все это картинно описано в либретто.

Начало балета — «Триумф Рима» — вводит в атмосферу приподнятости, нетерпеливого ожидания главного события. И вот оно: прикованного к триумфальной колеснице ведут могучего, воз-

вышающего над толпой пленных их предводителя Спартака. В какой-то момент он вдруг замечает среди рабынь, выставленных на продажу, жену свою Фригию и с невероятной силой останавливает запряженную четверкой колесницу... Но к нему бросается стража, кони вновь натягивают постромки и шествие следует дальше среди толпы, славящей триумфатора. Насколько впечатляющей рисовалась эта сцена при чтении либретто, настолько разочаровывала, когда ее разыгрывали актеры!<sup>5</sup> Выяснилось, во-первых, что останавливать четверку «коней», приклеенных к оглоблям колесницы, значило обнажить их бутафорское происхождение; во-вторых, остановка движения была мало заметна в многолюдной сцене и воспринималась, как случайная заминка или постановочная неполадка.

Бои гладиаторов были тщательно разработаны либреттистом в полном соответствии с описанием их в романе. Кульминационным пунктом кровавого зрелища должен был стать момент, когда по амфитеатру римского цирка вдруг проносился короткий, леденящий душу вопль потрясенных зрителей... Не правда ли, когда представляешь такое — кровь стынет в жилах?! А в реальном сценическом воплощении это выглядело далеко не так эффектно: двести артистов хора, размещенных у задней декорации, попросту терялись на фоне тысяч нарисованных на холсте зрителей; как ни старались хористы, их одновременный вскрик казался довольно слабым по сравнению с мощным звучанием оркестра<sup>6</sup>.

Почему же назрела необходимость в третьей редакции «Спартака»? Ведь каждая из двух предыдущих имела неоспоримые достоинства. Запомнилась великолепная картина «Пир у Красса» в постановке Л. Якобсона и его уникальная находка — барельефы, живописующие перипетии рокового сражения<sup>7</sup>. Не меньшее восхищение вызвали и бои гладиаторов в картине «Цирк», поставленные И. Мойсеевым<sup>8</sup>. К этому можно добавить ряд выразительных дуэтов Фригии и Спартака, Эгины и Красса из обеих постановок... Ответ следует искать, анализируя либретто. В нем с самого начала предполагались ситуации, где главную роль играли внешние данные Спартака — огромный рост, невероятная сила и т. д. (об одной из таких сцен я уже упоминал). Следуя духу либретто, композитор, а затем и балетмейстер естественно решили в статуарно-пантомимическом ключе многие сцены с участием главного героя.

<sup>5</sup> В данном случае талантливые мастера Большого театра Союза ССР.

<sup>6</sup> Нужный эффект мог быть в полной мере достигнут, если бы удалось создать впечатление пространственной и звуковой безграничности, т. е. осуществить в «другом ряду» искусства. Говоря об этом, вспоминаю кадр из кинофильма Ф. Феллини «Сатирикон», где действие переносится на обширнейшую плоскость, окаймленную невысокими холмами — нечто вроде лунного цирка. В центре, как на арене, мечется маленькая жалкая фигурка, в то время, как холмы усеяны несметным числом людей. В ответ на мольбы несчастного, они время от времени раздражаются взрывами гомерического хохота, который, как кажется, прокатывается по Вселенной.

<sup>7</sup> Постановка Театра им. Кирова.

<sup>8</sup> Постановка Большого театра Союза ССР конца пятидесятых годов.

В то же время танцам отводилась совсем иная сфера — жанрово-описательная: бои гладиаторов, пляски рабынь на пиру у Красса, то есть то, что считается неперемнным для балета и носит привычное название дивертисмента.

Предвижу возражение, что дивертисментами насыщены и балеты П. Чайковского — непревзойденные жемчужины музыкально-хореографического искусства. Но дивертисменты в «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Щелкунчике», украшающие и разнообразящие действие, не подменяют основной драматургической линии, порученной главным героям и выраженной средствами классического танца. Одетта — Одиллия, Аврора, Маша (в парах с кавалерами-принцами) — это прежде всего танцевальные персонажи, раскрывающие мысли, желания и поступки в сквозном танцевальном действии. Большинство сцен, где они выступают с партнерами и аккомпанирующим кордебалетом, обычно также бывает танцевальными.

Но вернемся к либретто «Спартака». Очень благодарное для создания красочного театрального зрелища, оно вместе с тем преимущественно отводило танцу роль, которую тот играет в повседневной жизни, а не в мире танцевальных образов. Это привело к разрастанию в балете сюитного принципа, сосуществующего с основной драматургической линией, персонифицированной в образе Спартака. Музыка А. Хачатуряна, вырываясь на просторы симфонического развития, сообщала особую весомость и значительность (а также протяженность!) именно достоверной пантомиме — хореографическому речитативу, языком которого излагались главные события борьбы восставших за свою свободу. Сюда же примыкал и изобразительный ряд — сцены в жанре «живых картин»; рынок рабов, собиранье сил под знамена Спартака, вереница крестов с распятыми на них гладиаторами, отплытие кораблей пиратов...

Говоря о либретто, я в сущности описываю спектакль, поставленный И. Моисеевым на сцене Большого театра Союза ССР. Оно и понятно: известный хореограф едва ли не с самого начала принимал участие в работе Н. Волкова, и его спектакль наиболее полно реализовал идеи, заложенные в первоначальном либретто. Я не случайно употребил слово «первоначальный». «Спартак» не избежал участи многих балетов и не раз подвергался перекройкам при постановке в других театрах. Мне доводилось видеть партитуры этого произведения, испещренные купюрами и перестановками, свидетельствующими об усердии балетмейстеров, в меру разумения «совершенствовавших» драматургию спектакля<sup>9</sup>.

И все же чем дальше, тем больше ощущалось, что избранная тема таила в себе неиспользованные возможности. Назревала потребность решения спектакля совсем в ином плане. Взяться за такое мог лишь художник из числа тех, кто доказал свое право

<sup>9</sup> То, что в иных из этих партитур были разрешительные надписи автора музыки, лишний раз свидетельствует о давлении, которое подчас испытывают композиторы со стороны балетмейстеров.

«вносить поправки» в законы искусства. В данном случае им явился Ю. Григорович — автор новой сценической версии «Спартака», ставшей событием мировой хореографии. Не вдруг решился Григорович на постановку этого балета. Как никто другой он понимал, что ему придется решительно перестроить драматургию спектакля, а в связи с этим внести ряд радикальных предложений по структуре музыки<sup>10</sup>. Для этого надо было заручиться согласием композитора, а еще лучше — его сотрудничеством.

Беседы Григоровича с Хачатуряном на эту тему очень характерны и поучительны для творческих взаимоотношений балетмейстера и композитора — иногда антагонистических, но в конечном счете плодотворных. В сущности это была интереснейшая творческая дискуссия, где балетмейстер излагал новые принципы построения спектакля, а композитор искал путей сохранения музыки по возможности в неприкосновенности<sup>11</sup>.

Григорович предложил свою редакцию либретто, исключив все побочное, второстепенное, хотя и соблазнительное в зрелищном отношении. Он сконцентрировал действие вокруг основного драматического центра и вывел на первый план танцевальные образы Спартака и противостоящего ему Красса, используя пласты симфонической музыки, ранее предназначавшейся для пантомимических сцен; и наоборот, до минимума сократил дивертисментный материал, оставив лишь те танцы, которые необходимы для сохранения формы сценического действия. Так вовсе исчезла картина «Цирк», а единственный из боев гладиаторов, где Спартак невольно убивает товарища, стал центральным эпизодом картины «Пир у Красса», откуда были изъяты танцы развлекательного характера. Стала компактной и получила действенную направленность картина «Рынок рабов». Была исключена панорама с распятыми гладиаторами, а кульминация трагической музыки этой картины использована для внезапного появления римлян в сцене разложения в лагере восставших.

Не буду умножать примеры решительного перемонтажа музыки применительно к иному, чем прежде, характеру действия. Остановлюсь лишь на начальной картине — «Триумф Рима», поскольку уже упоминал, что считаю ее определяющей характер всего спектакля. Картина эта, по мысли Григоровича, должна была стать символом военной мощи, безжалостной силы, солдафонства. И действительно, когда Красс властным мановением руки отправляет марширующие гусиным шагом, ошетиненные копьями легионы на новые завоевания, это производит устрашающее впечатление, больше того — вызывает ассоциации с нацистским нашествием. И чем дальше — от картины к картине, — тем больше на сцене разворачивается действие, не столько переносящее зрителей во

<sup>10</sup> Сложность положения усугублялась еще тем, что речь шла о третьей сценической версии «Спартака» на сцене Большого театра Союза ССР за сравнительно короткий период.

<sup>11</sup> Будучи участником этих бесед-дискуссий, я предполагаю опубликовать наиболее ценное из высказанного тогда в ходе оживленного обмена мнениями.

времена двухтысячелетней давности, сколько приближающее героическую трагедию прошлого к событиям современности. И так же как «вычитал» балетмейстер все это в громогласно ликующей музыке начала балета, так слышал он далее на всем протяжении симфонического развития и полетность Спартака, который, стремясь все время ввысь, как кажется, лишь изредка отталкивается от земли; и приземленность Красса, втаптывающего в землю все, к чему прикасается, над чем, повергая, глумится.

Вновь ловлю себя на том, что от пересказа либретто перешел к описанию спектакля, поставленного Григоровичем. Впрочем, не удивительно: ведь я имел возможность проследить процесс его создания — от идеи до осуществления. В заключение несколько разросшейся «спартакиады» приведу характерный пункт творческого диалога Хачатурян — Григорович:

— Разве хор не будет участвовать? И миманс тоже? Тогда как же будет достигнута массовость? И кто будет издавать леденящий душу вопль в сцене «Цирк»?

— Отдельной сцены «Цирк» вообще не будет. А эффекта массовости мы достигнем усилиями... двадцати четырех человек, но зато танцующих!

В этой фразе — кредо балетмейстера<sup>12</sup>.

Здесь, в порядке отступления, позволю высказаться по одному из принципиальных вопросов эстетики, касающихся не только создателей балетных спектаклей, но и зрителей. Речь идет о понимании реализма применительно к хореографии.

Как часто слышим осуждающую фразу: «В жизни так не бывает!» Но появляются балеты, где все «как в жизни»: ходят — как в жизни, прыгают — только если надо через кто-нибудь перепрыгнуть, становятся в арабеск — если надо до чего-нибудь дотянуться, вращаются — если изображают головокружение... Временами, правда, танцуют, но также из репертуара «действительной жизни» — бальные либо народные танцы. В этой связи вспоминаю, как один композитор из числа исповедующих подобный реализм показывал оперу, где имелась сцена молодежной вечеринки. На замечание о низком качестве танцевальной музыки он, ничтоже сумняшеся, ответил: «А где вы слышали, чтоб на молодежных вечеринках играли хорошую музыку!?» Он был убежден, что, написав заведомо плохую музыку, следует «правде жизни». Назойливые сравнения с «жизнью» мешают творческим поискам в первую очередь в области современной темы. Сценическое поведение какого-нибудь принца не вызывает сомнений, ибо никто толком не знает, как в тех или иных ситуациях ведут себя сказочные принцы<sup>13</sup>. Зато уж

<sup>12</sup> Подобрал ключ к «Спартаку», Григорович сумел глубже, чем это делалось до него, выявить значительность идейного содержания балета и добиться драматургической цельности и масштабности спектакля. Сожалею, что балет А. Хачатуряна «Гаянэ» до сих пор пребывает в числе сценически неудавшихся, несмотря на яркую музыку.

<sup>13</sup> Хотя и здесь находятся дотошные люди, которые пытаются узнать, в каком веке происходит действие «Лебединого озера», в какой стране, у какого народа? Им это нужно, видите ли, для этнографической достоверности!

современность!.. Здесь открывается широкое поле для сравнения происходящего на сцене с собственным опытом, собственными наблюдениями.

Подобный бытовизм можно наблюдать и в других видах искусства. Если, скажем, в кинематографе «фотографирование» жизненных явлений заложено в самой природе этого искусства, по необходимости достоверного, несущего в себе черты известного «документализма», то в опере, и особенно в балете, очень большое значение имеет условность. В повседневной жизни пение и танец являются «вставными номерами» — чрезвычайными событиями той среды, где говорят, а не поют, ходят, а не танцуют. Другими словами, художественный образ здесь в значительной степени опосредован — отдален от «натуры», с которой «списан». Для того чтобы понимать условное искусство, надо знать «правила игры» — все те допущения и приемы художественной выразительности, которые сложились в процессе его развития. Без понимания условности, без уяснения специфики искусств происходящее на сцене будет казаться неправдоподобным, нелепым. В лучшем случае, кто-нибудь, уподобившись однажды встреченному мною зрителю, облегченно вздохнет, угадав в фокинском «Шопене»<sup>14</sup>.. голубя мира!

А теперь я хотел бы рассмотреть некоторые вопросы сотворчества композитора и балетмейстера. Для этого придется вновь обратиться к личному опыту. Приглашаю читателей перенестись на несколько лет назад в «творческую лабораторию», где рождался балет «Иван Грозный» и где, как мне представляется, была достигнута счастливая слитность усилий музыкантов и хореографа.

Вначале несколько слов к истории вопроса. Мысль о создании балета на музыку к кинофильму «Иван Грозный» принадлежала дирижеру А. Стасевичу, который озвучивал фильм Эйзенштейна — Прокофьева. В свое время Стасевич, влюбленный в эту музыку, пытался сохранить ее от забвения, сомкнув в «композицию в форме оратории», которая исполнялась, однако, считанное количество раз. Прокофьев, обычно очень заботившийся о живучести своих произведений и нередко переносивший «использованную» музыку из одного сочинения в другое, в отношении «Ивана» успел сделать немного: лишь хоровая песня «Лебедушка» появилась (в инструментальном изложении) в балете «Каменный цветок», да еще хор «Степь татарская» трансформировался впоследствии в арию Кутузова (опера «Война и мир»).

Стасевич увлек Григоровича великолепной музыкой «Ивана», но сам ушел из жизни, не успев приступить к компонированию партитуры балета. Известно только, что он надеялся решить эту задачу чисто компилятивным путем, переводя при этом все вокальные звучания в инструментальные. Это обстоятельство очень важно, потому что музыка фильма является преимущественно ораториальной — это легко усмотреть, перелистав партитуру «компози-

<sup>14</sup> Так называется одна из пьес «Карнавала» Р. Шумана.

ции в форме оратории», куда вошло, в сущности, все музыкальное оформление эйзенштейновского «Ивана Грозного». В оратории масштабы построения отдельных эпизодов заметно укрупнены против тех, что в кинофильме, однако это было достигнуто за счет повторов, а также объединения в один блок нескольких более мелких музыкальных кадров. Кроме того, Стасевичу принадлежит мысль об использовании в балете фрагментов из других сочинений Прокофьева; в их числе он называл Скифскую сюиту, Русскую увертюру, Увертюру С-dur, Третью симфонию, Скерцо для четырех фаготов и некоторые другие. Но, повторяю, ни одно из них он не предполагал цитировать полностью. Сюжет будущего балета мыслился в общих чертах соответственно фильму, так, как это сделано в оратории.

В последнее время музыкальные театры все чаще обращаются к симфонической и ораториальной музыке. Собственно, в том, что балетмейстеры создают опусы на основе частей из симфоний, увертюр, концертно-инструментальных пьес, нет ничего нового. Все мы прекрасно знаем о работах в этой области М. Фокина, Ф. Лопухова, К. Голейзовского и других известных мастеров. Постановка ораториальных произведений на оперной сцене — также дело, ставшее привычным. Но балет под ораториальную музыку — такое трудно себе представить!<sup>15</sup> — разве что средневековые мистерии, которые разыгрывались на площадях и в которых хоровые эпизоды зачастую сопровождались пластическими иллюстрациями.

Когда я вошел в работу, начатую Стасевичем, то первым делом столкнулся с необходимостью транскрипции (а не просто инструментовки) хоровых эпизодов. Поясню это на примерах. Григоровичу (который к тому времени знал до подробностей проектируемую в балет музыку) очень нравился хор «Туча черная поднималась». Он считал жесткий абрис и тяжелый чеканный ритм этого хора подлинной находкой для характеристики бояр. Но как оказалось, хор почти сплошь состоит из повторов одной и той же ритмоформулы: четыре одинаковых такта как бы смыкаются в одно предложение, затем еще три таких же такта (правда, с гармоническим надголоском) и последующий расширенный каданс — во второе. Даже в оратории Стасевичу не оставалось ничего другого, как буквально повторять этот условный период. Само собой разумеется, что мотив, находящийся в таком «замкнутом» состоянии, не мог соответствовать сложным коллизиям балетной драматургии и ему нужно было сообщить поступательное движение. Это могло быть достигнуто приемом свободного варьирования с обязательным, однако, сохранением и выявлением структуры из двух предложений, угадываемой в хоровом оригинале<sup>16</sup>. Или же хор «Пушкари», впоследствии послуживший для проведения одной из

<sup>15</sup> Разумеется, я не имею в виду «Половецких плясок», равно как и народных танцев, сопровождаемых пением.

<sup>16</sup> Я с недоумением вспоминаю совет использовать в балете музыку фильма, в том числе и хоровую, в неприкосновенности. Представить себе только, сколько раз пришлось бы пропеть однотактовый мотив «Туча черная поднималась!»

ключевых линий в балете. Если пренебречь незначительными отклонениями, он также построен на повторениях короткой, упругой мелодической фразы, завершающейся характерным ладовым кадансом, которому вторит такой же, но вдвое замедленный. Об использовании в балете обеих этих формул я скажу несколько позже.

Более протяженны светлые, чистые, величального склада хорové песни «Как на горочке дубчики стоят» и «Путь-дороженька»<sup>17</sup>, отобранные для характеристики Анастасии. Они написаны в куплетной манере и по размеру каждая может быть приравнена к одному предложению двухчастной песенной формы. Ко времени написания окончательного варианта партитуры балета значение обоих тематических материалов необычайно возросло, о чем разговор также впереди.

Есть в фильме еще одна песня — «Океан-море», широкая и масштабная. Она не только целиком использована в балете, послужив основой для пластов симфонической музыки, но и породила чрезвычайно важную для ряда эпизодов драматическую, а иной раз и трагическую интонацию. Хоровая «Клятва опричников» — суровая, с диковыми выкриками — оказалась наиболее податливой для инструментального изложения. В балете ей было уготовано место в вырисовывавшейся уже тогда, на начальной стадии работы, грандиозной сцене «Опричина», куда, кстати, намечалась и «Песня Басманова с хором», в фильме предшествующая пляске опричников.

Таким образом, путем отбора песенных и хоровых номеров для использования их в балете был получен богатый тематический материал, а в ряде случаев и готовые музыкальные конструкции. Всю эту ораториально-кантатную музыку предстояло преобразовать в новый жанр — балетно-симфонический.

Я уже упоминал, что вошел в работу над «Иваном Грозным» значительно позже Григоровича; он к тому времени досконально изучил в реальном звучании предполагаемую для балета музыку Прокофьева, всю и даже с избытком<sup>18</sup>. Было очень интересно наблюдать, как под воздействием музыки в воображении балетмейстера вырисовывался — постепенно, частями — контур будущего спектакля, проявлялись характеристики персонажей, слагались отдельные сцены. Вначале Григорович держался ближе к последовательности эпизодов, принятой в оратории, но то, что он рассказывал и показывал в качестве эскизов балета, не укладывалось в чередовании кадров киномузыки, как их ни повторяй, в какой очередности ни компилируй. Тогда мы вновь обратились к мысли о привлечении в балет других произведений Прокофьева: из намеченных ранее окончательно остановились на Третьей симфонии и Русской увертюре<sup>19</sup>. Нетрудно усмотреть стилевую близость на-

<sup>17</sup> В фильме этот хоровой эпизод называется «Палатка Ивана».

<sup>18</sup> По части музыки он внес немало самостоятельных предложений, по разным причинам не реализованных в ходе дальнейшей работы.

<sup>19</sup> Впоследствии сюда был присоединен песенный эпизод из кантаты «Александр Невский».

званных произведений музыки «Ивана». Они как бы стоят в одном ряду сочинений композитора. Достаточно вслушаться в глубоко народные диатонические интонации второй медленной части симфонии, так же как и в светлые, «величальные» мелодии Русской увертюры, чтобы в этом убедиться.

Привлечение в балет симфонической музыки безусловно придало ему большую масштабность. Обозначились как бы опорные пласты сквозного развития, угадываемого на всем протяжении спектакля. Кроме того — это относится главным образом к Третьей симфонии, — она с наибольшей силой выразила сложную гамму переживаний, сопутствуя героям в проявлениях нежности и страсти, разделяя их скорбь, увлекая в мир зловещих, трагических видений.

И еще одно немаловажное обстоятельство. Сопоставление киномузыки с симфонической помогло уяснить свойственные Прокофьеву приемы конструирования и развития музыкального материала, которые могли быть распространены на всю музыку балета, в том числе и на сугубо «покадровую». Наряду с гармоническим и ритмическим варьированием, ладовыми сдвигами и своеобразными кадансовыми оборотами, следует особо выделить технику одновременного проведения двух (и более!) тем, как это имеет место, скажем, в Русской увертюре. Для такого «недивертисментного» балета, как «Иван Грозный», сочетания подобного рода оказались в ряде случаев крайне необходимыми. Взять хотя бы большую и сложную картину «Битва». В ней действуют Иван Грозный и Курбский, русские воины и враги, временами появляются аллегорические группы Призраков смерти и Гениев победы. Все это проносится по сцене в едином танцевальном ритме, живописующем напряженный пульс боя. По ходу танцевального действия то и дело возникают эпизоды: бьются русские воины, отражая натиски врагов; Иван ведет полки на одоление супостата; мелькают среди сражающихся Лики смерти, а ближе к концу — реют над полем боя Гении победы...

Так же как Григорович-симфонист не мыслил «Битву» в виде чередования замкнутых танцевальных эпизодов, так и музыка этой картины (длительностью что-то около 7 минут)<sup>20</sup> оформилась в конце концов в рондо, музыкальные события которого можно проследить, условно говоря, в четырех планах:

1) общая для всей картины «подкладка» — шум боя, бряцание оружия — стремительный бег триолей, временами подчеркиваемый моторной переключкой отрывистых четвертей<sup>21</sup>;

2) тематически сформулированные наступательные порывы и, в противовес им, моменты раздумья и сомнений, связанные с поведением Курбского на поле боя;

3) периодически вторгающиеся темы русских воинов и противостоящих им врагов, то даваемые порознь, а то в сплетении;

<sup>20</sup> В основу была положена двухминутная музыка боя из кинофильма.

<sup>21</sup> Инструментальный прием, аналогичный примененному в кантате «Александр Невский».

4) кульминационные моменты — явления Ивана, воодушевляющего воинов; его призывная тема в конце картины сливается с победной, ликующей кодой.

Или еще одна из центральных картин — «Иван оплакивает Анастасию». В ее основе два эпизода из музыки кинофильма — мелодрама «Иван умоляет бояр» и заубойный детский хор «Иван у гроба Анастасии». В соответствии со сложной психологической задачей — показать на сцене нагнетание горя, сыграть переходы от отчаяния к бессильной ярости, — развитие строилось на сплетении нескольких тем Ивана, из которых рыдающая — «Иван умоляет» — то подкреплялась в средних голосах угрожающей ритмоформулой и характерной интонацией «Марша молодого Ивана», то уступала временами основной характеристике Ивана, некогда фанфарно-призывной, здесь же как бы застывшей в горестной неподвижности. И тогда в высоком регистре, контрапунктируя, возникла нежная тема Анастасии — то в воображении Ивана вновь и вновь вставал ее светлый образ. Но трагическая интонация из «Океан-морья» властно возвращала его к ужасной реальности. Можно привести десятки примеров симфонического построения картин, обусловленного совместными представлениями балетмейстера и композитора о сценическом действии.

Прежде чем продолжить рассказ о работе над балетом, следует сделать небольшое отступление — вкратце сказать об испытанной системе лейтмотивов, как способе прояснения смыслового содержания музыкально-театрального действия. Мы привыкли к лейтмотивам в опере. С моей точки зрения, они еще более необходимы в балете, где нет никаких «словесных пояснений». С помощью лейтмотивов можно значительно расширить границы «бессловесного» хореографического искусства<sup>22</sup>, предоставляя героям возможность вспоминать прошедшие события (разумеется, если они были однажды совершены на глазах у зрителей), думать об отсутствующих персонажах, вести сценический контрапункт, вскрывая подспудные мысли, нередко противоречащие поступкам, совершаемым в данный момент; больше того — изменением характера лейтмотива можно рассказать о многом, что довелось пережить тому или иному герою со времени предыдущего появления... Но есть одно обязательное условие — лейтмотив должен быть ярким, запоминающимся, легко узнаваемым, даже если он является в другом облике, несет иную характеристику. Темы Прокофьева полностью удовлетворяют этому условию, и не только по мелодическому строению, но и в гармоническом и ритмическом отношениях; любой из этих элементов, взятый отдельно, по большей части также тематичен.

На начальной стадии совместной работы мы придирчиво отбирали тематический материал для лейтмотивов. О темах Ивана,

<sup>22</sup> Конечно, все это относится к балетам «симфонического» типа, и совсем необязательно, даже обременительно для спектаклей сюитного построения, где главным является дивертисмент.

Анастасии, Курбского, русских воинов, бояр, опричников я уже сказал; в сущности, все они в разной степени сыграли роль лейт-мотивов в насыщенной событиями драматургии балета. Упомянулось и о том, что некоторое время Григорович мыслил категориями кинофильма, к чему его в немалой степени принудила имевшаяся музыка. Именно на первый (черновой) вариант обсужденного и записанного сценария я написал первый вариант клавира, который послужил балетмейстеру основным материалом для последующей работы. В клавири был установлен принцип использования в балете «посторонних» симфонических произведений Прокофьева, сохраненных в абсолютно целостном виде: никаких купюр, повторов и других вольностей; никаких изменений агогики и динамики против традиций их исполнения на симфонической эстраде!<sup>23</sup>

Совсем иной подход определился по отношению к музыке фильма. Она послужила материалом для трансформации в балетно-симфонический жанр — подчеркиваю, именно трансформации, а не компиляции. Как я уже говорил, значительная часть музыкального оформления фильма выполнена автором в жанре хоровой музыки. Симфонизируя этот материал, я, как транскриптор, обрел значительную свободу варьирования тематизма, формотворчества и изобретений по части фактуры. Словом, ранее созданная музыка обрела новое рождение, применительно к новым задачам.

Вся остальная киномузыка состояла преимущественно из небольших симфонических эпизодов, необыкновенно выразительных и вместе с тем очень характерных неповторимым колоритом оркестрового звучания. Почти все они подлежали «распластыванию»<sup>24</sup>, значительному развитию в соответствии со сценарием балета. Самый большой из симфонических эпизодов фильма — «Пляска опричников» — почти без изменений<sup>25</sup> вошел в одну из центральных картин балета — «Опричина», которая в законченном виде вобрала в себя также музыку хоров «Спаси господи», «Клятва опричников» и «Песня Басманова с хором»... Но об этом уже сказано, как и о заукоийном детском хоре — единственном звучании человеческих голосов в балете.

После получения от меня предварительного (будем так его называть) клавира Григорович некоторое время работал наедине с концертмейстером<sup>26</sup>. В тиши репетиционного зала — если можно

<sup>23</sup> Все же к премьере оказалось целесообразным сделать несколько небольших купюр. Все они касались исключительно повторов музыки, лишних в театральном спектакле. В качестве примера можно указать на предкодовый раздел Русской увертюры, где из пяти одинаковых лихих ударов «шапкой об землю» оставлено лишь два.

<sup>24</sup> Очень удачное профессиональное выражение, услышанное мною однажды в сходных обстоятельствах от А. Хачатуряна.

<sup>25</sup> В некоторых местах авторская партитура была в большей степени рассчитана на механическую запись, чем на исполнение в оркестровой яме, и это пришлось откорректировать.

<sup>26</sup> Не могу не отметить особо работу концертмейстера балета Большого театра Союза ССР В. Кудрявцева. В его лице Григорович обрел не просто отличного пианиста, своей игрой создававшего впечатление оркестрового звучания, и

назвать тишью многократное повторение музыки на рояле, перемежаемое прослушиванием записей симфонических произведений, — в этой условной тиши балетмейстер начал создавать хореографическую партитуру балета. Я думал, что Григорович некоторое время избегал встречаться со мной потому, что опасался обычных в таких случаях протестов по поводу возможных переделок музыки.

Как бы то ни было, но при первой же встрече я понял, что в воображении балетмейстера выстраивается нечто гораздо более самостоятельное, чем простое следование фильму. Зная по опыту, что балетмейстеры боятся композиторов, старающихся во что бы то ни стало отстоять каждую написанную ими ноту, как и композиторы — коварных намерений балетмейстеров, я посоветовал Григоровичу не сковывать полета фантазии отвлекающими размышлениями о том, есть ли подходящая для каждого случая музыка, а руководствоваться тем, что она обязательно есть и ее лишь следует отыскать в богатом музыкальном хозяйстве балета. За Прокофьева я был спокоен, во-первых, потому, что Русская увертюра, вторая, третья и четвертая части Третьей симфонии остаются в неприкосновенности; во-вторых, зная исключительную музыкальность Григоровича, был уверен, что он не только не пожелает, но уже органически не сможет нарушить сложившихся пластов и конструкций музыки фильма, в-третьих... вот на этом-то «в-третьих» я считаю принципиально важным остановиться.

Речь снова пойдет о транскрипции — на этот раз о ее возможностях и границах. Я исключаю из этого понятия различные аранжировки на другие составы исполнителей, чаще всего являющиеся работами технического плана независимо от уровня их выполнения. В настоящее время получила широкое распространение трансформация произведений классической музыки в «современные ритмы»; этот род эстрадного музицирования, предназначенный главным образом для выступления фигуристов на льду, художественной гимнастики и других видов музыкально-прикладной деятельности<sup>27</sup>, также должен быть исключен из рассматриваемой категории.

не только музыканта, понимающего толк в профессиональных тайнствах балета, но и авторитетного «полпреда» композитора, смело предлагавшего музыкальные решения прямо по ходу сочинения хореографии балета.

<sup>27</sup> Пользуясь случаем, хочу отметить, что, в отличие от некоторых музыкантов «академического» профиля, не отношусь высокомерно к прикладным жанрам, связанным с украшением быта, организацией отдыха и развлечениями. По мне пусть на катке прозвучит тема из симфонии Чайковского, остроумно оформленная в виде отдельной пьесы; или же фрагмент из органного произведения Баха, положенный на сетку джазового ритма; пусть в радостном возбуждении спортивного праздника вдруг возникнет фраза из ноктюрна Шопена, исполненная на электрогитаре... и еще многое застряло на слуху в результате каждодневной телеинформации. Потребности народа растут. Я полагаю, что великие творения прошлого ни на йоту не будут умалены в своем величии, если сегодня неожиданные трансформации вызовут добрую улыбку, будут способствовать хорошему расположению духа. Но для этого нужны талант и мастерство, помноженные на отточенный вкус. К сожалению в эстрадно-прикладной музыке подвизается немало безгра-

Итак, рассмотрим собственно транскрипцию — творческое действие, направленное на создание нового по форме и предназначению произведения, соответствующего, однако, по духу (а не по букве) своему оригиналу. Вспоминаются произведения Шуберта, Глинки, Паганини в обработках Листа; его же Парафразы на мотивы опер Моцарта и Верди; Вариации на тему Каприса № 24 Паганини, написанные Брамсом, а также Рапсодия на эту же тему, принадлежащая Рахманинову; «Моцартиана» Чайковского, где среди других использована тема одного из хоров великого вэнца; и еще множество других сочинений, больших и малых, вплоть до балетов Стравинского — перголезевской «Пульчинеллы» и «Поцелуя феи», где царит дух Чайковского.

Какое разнообразие форм и какое богатство примеров! Сколько фантазии находим в произведениях, на первый взгляд значительно отличающихся от оригиналов и в то же время более близких им, чем многие почти цитатные подражания. Все определяет, повторяю, дух, а не буква в этом виде творчества, каковым безусловно является транскрипция.

В работе над киномузыкой Прокофьева я стремился возможно ближе придерживаться стиля композитора — манеры его голосоведения, характерных ладовых оборотов, свойственного ему распределения фактуры «по этажам», а также других приемов оркестрового письма.

Как уже упоминалось, музыку кинофильма пришлось изменять в соответствии с драматургией балета — иногда укорачивать, чаще же развивать. И тут выяснилось, что купюры типа «Vi — de» («отсюда — досюда») режут ухо, как перескок иглы через дорожку грампластины, и, наоборот, механические повторения какого-нибудь музыкального абзаца напоминают ту же иглу, но застрявшую в бороздке. Чтобы избежать как вырванных кусков, так и заплат, всякие изменения против первоначального строения музыки надо специально сочинять. В этом и заключаются особенности техники художественной транскрипции, чтобы «вживлять» новые куски музыки, используя разнообразные приемы развития, либо «прирашивать» края купюр так, чтобы не было «отторжений» (да простят меня за медицинские термины, но ведь мы имеем дело с живой музыкальной тканью). Бывает особенно уместно вплетать контрапунктирующие темы и вообще насыщать фактуру лейтмотивными интонациями, если в этом есть драматургическая необходимость.

Само собой разумеется, что в интересах органичного развития и непринужденного следования событиям, запечатленным в сценарии, транскриптору необходимо вжиться в оригинал, почувствовать его «изнутри». Для транскриптора, являющегося полноправным автором вновь создаваемой композиции, музыка вдруг начинает

мотных ремесленников, засоряющих ее убогими поделками из наскоро сшитых лоскутов пестрого музыкального материала. Жемчужные зерна здесь встречаются не так часто, как этого хотелось бы.

жить самостоятельной жизнью, так же как на определенной стадии работы над романом литературные персонажи вдруг совершают поступки, способные удивить их создателя. Но вживание не означает растворения индивидуальности транскриптора в стиле оригинала, а лишь подчинение задаче создания сплава, который всегда бывает крепче компиляции. Так ножницы и клей уступают процессу возвращивания музыкальной ткани, подводимой к местам соединений.

Все вышеприведенные размышления, рожденные опытом почти трехлетней работы над музыкой балета «Иван Грозный», являются попыткой наиболее полно сформулировать обещанное «третье условие», из числа гарантирующих бережное отношение к музыке Прокофьева. Не могу при этом не отметить, что чем дальше, тем все чаще посещала меня мысль о том, что «холодная» компиляция была бы недостойной автора «Ивана Грозного» и что лишь творческое отношение к его замечательной музыке могло оправдать предпринятое нами возрождение ее в балете. Теперь, по прошествии времени, могу сознаться, что постоянно задавал себе вопрос: «А как бы сочинил это место сам Прокофьев?» И старался поставить себя на его место<sup>28</sup>. Так, сознавая ответственность перед памятью о великом композиторе, я — если так можно выразиться — подчас писал ненаписанную им музыку!

Наступил новый этап совместной работы. На основе подробно разработанной хореографии был создан второй, окончательный клави́р балета, полностью соответствующий видению спектакля балетмейстером. Я старался привести законы музыкальной композиции в единство с логикой и приемами пластического искусства, то есть старался быть вторым музыкальным «я» балетмейстера<sup>29</sup>.

В окончательном виде спектакль предстал лишенным сюжета в обычном понимании. Оказалось, что произведение, рожденное «по ту сторону литературы», — ближе к царству музыки и не слишком нуждается в особом стержне для нанизывания на него танцев<sup>30</sup>. И все-таки сюжет есть. Он угадывается (выстраивается) в обоснованном чередовании сцен и эпизодов музыкально-хореографического действия<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> То, что он согласился бы с предложением написать балет на основе своей музыки из кинофильма, лично у меня не вызывает сомнений.

<sup>29</sup> Наверно поэтому, некоторые критики отмечали, что «Иван Грозный» является одним из наиболее музыкальных балетов Григоровича.

<sup>30</sup> Я вспоминаю высказывание Ю. Слонимского о том, что в наиболее танцевальных старых романтических балетах мотивировки, по которым входит в действие тот или иной персонаж или появляется кордебалет, не имели столь большого значения: вошел, потому что вошел! Лишь много позже стали уделять этому чрезмерно много внимания.

<sup>31</sup> Это далеко не единственный случай, когда произведение для музыкального театра создается не на основе литературного сценария. Незачем далеко ходить: балет Стравинского «Весна священная», являющийся как бы проекцией в балет величайшей партитуры первой половины XX в., снабжен лишь общим подзаголовком да названиями частей. Первоначальная подробная разработка (если она была) не сохранилась в памяти современников, и каждый постановщик по-своему

Здесь я снова возвращаюсь к теме прокофьевского хора «Пушкари». Это замечательная находка Григоровича превратить локальных пушкарей из фильма в обобщенных Звонарей. Звонари сзывают народ в начале спектакля в предвидении грядущих событий. Звонари бьют в набат, оповещая Русь о нашествии врагов; веселый перезвон колоколов служит сигналом к началу свадебного торжества; мерный погребальный звон разносит скорбную весть о смерти Анастасии. Звонари — это представители русского народа, это сам народ. И когда грянула битва с врагами, могучая тема звонарей, как бы вторгаясь в гушу боя, олицетворяет мужество русских воинов, разящих супостата.

Следовательно, если попытаться определить жанр балета «Иван Грозный», то ближе всего подошло бы назвать его «хроникой времен Ивана Грозного», где героем является народ, а Иван — олицетворением крайне противоречивых черт русского характера грозного XVI века.

Окончательный вариант клавира незамедлительно поступил в работу. Но не поторопился ли я назвать его окончательным? В процессе репетиций музыка вновь и вновь подвергалась ретуши, шлифовалась, примерялась к движениям. Все это приводило к небольшим пересочинениям, ибо даже изменение темпов влекло за собой частичные переделки в изложении материала.

Конечно, взяв за основу музыку фильма, находясь под впечатлением самого фильма и особенно под обаянием Черкасова — Ивана, невозможно было полностью отрешиться от образов, созданных Эйзенштейном — Прокофьевым. И все же балет на эту тему, хотя и несет на себе «родимые пятна» киноэпопеи, является самостоятельным произведением советской хореографии, взращенным на русских народных интонациях неувыдаемой музыки Прокофьева<sup>32</sup>, — на движениях, сложившихся в процессе длительного развития русского танцевального искусства, на зрительных образах, рожденных русской иконописью<sup>33</sup>.

Конечную стадию нашей совместной работы, когда мы окончательно «притерлись» друг к другу и стали понимать один другого с полуслова, я хочу проиллюстрировать описанием одного из клю-

тракует ритуальные игры и священные танцы наших славянских предков, сочиняя произвольные сюжеты на имевшуюся музыку, из которой, разумеется, не смеет выкинуть ни одной ноты. Я знаю две постановки «Весны священной»: М. Бежара в парижской «Гранд-опера» и В. Василёва, Н. Касаткиной в Большом театре Союза ССР. Я отдаю предпочтение второй из них — талантливому спектаклю, где причиненный постановщиками драматический сюжет хотя и не везде совпадает с объявленными авторскими названиями частей, но в целом правильно передает дух и содержание музыки Стравинского.

<sup>32</sup> Еще раз напоминаю, что поводом для создания балета «Иван Грозный» явилась потребность сохранить для народа выдающуюся музыку фильма, которой в противном случае было уготовано место в хранилищах, доступных лишь специалистам-прокофьеведам.

<sup>33</sup> К началу репетиций я уже был приобщен к работе художника С. Вирсаладзе, эскизы декораций и костюмов которого в еще большей мере утвердили наше общее понимание стиля создаваемого спектакля.

чевых эпизодов первой части балета — сцены, когда Иван впервые встречается с Анастасией. До этого в спектакле уже экспонировались Звонари, сзывающие народ: бояре, соперничающие в борьбе за трон, и Иван, охарактеризованный двумя темами: острой, вкрадчивой, как бы прицеливающейся из «Марша молодого Ивана» и открытой, призывной — основным лейтмотивом Ивана-царя. И вот тут-то, после сцен, насыщенных конфликтными ситуациями, в которых участвовали одни лишь мужчины, внезапно попадаем в атмосферу чистых, лирических переживаний.

Привожу танцевальный план сцены встречи Ивана и Анастасии и воплощение его в музыке.

Хороводный танец девушек. Звучат, приближаясь, мерные аккорды гуслей, на фоне которых слышны голоса ведущих хоровод девушек. Варьируется и завивается мелодия песни «Дубчики», в которую по мере развития вплетаются интонации песни «Океан-море», как предчувствие того, что должно свершиться...

Среди девушек Иван видит Анастасию. Неожиданный полуканкансовый оборот уводит хороводную музыку в сторону, и в наступившей тишине серебристо звучит нежная «Путь-дороженька», которой отвечают мягкие вздохи — остигатные фразы на интонациях главной темы Ивана...

Теперь для них никто не существует! Они остаются вдвоем, Иван не может налюбоваться на свою суженую. Большой дуэт, построенный на широком развитии главной темы Ивана, преобразованной в певучую, экспрессивную мелодию. Постепенно первое предложение темы отпадает, зато второе все больше вбирает интонации мелодического образа Анастасии. И вот они уже господствуют в кульминации дуэта...

И когда вновь возвращаются девушки, Иван уже сделал свой выбор. Снова звучит нежная «Путь-дороженька», а затем наступает зеркальная реприза: музыка постепенно замирает на затухании хороводной песни «Дубчики». Последние аккорды гуслей... Удаляющиеся шаги...

Приведенное описание не будет полным, если не обратить внимание на интонации, предвосхищающие некоторые эпизоды последующего течения музыки. В только что описанной сцене впервые услышим истонный нисходящий ход-вдох: он будет впоследствии одним из тематических элементов большой любовной сцены Ивана и Анастасии<sup>34</sup>, также впервые прозвучит здесь и приметная интонация из «Думы Анастасии об Иване»...<sup>35</sup> Привлечение в балет симфонических произведений не могло не повлиять на интонационный строй всей музыки, в частности, за их счет обогатилась система лейтмотивов. Укажу еще на некоторые примеры: плясовая ритмоформула из Русской увертюры, превращающаяся в разнужданный пляс в сцене «Торжество бояр»; растерянность Курбского, предшествующая его бегству, на музыку одного из эпизодов

<sup>34</sup> Эпизод «Счастье Ивана» на музыку II части Третьей симфонии.

<sup>35</sup> Музыка заимствована из кантаты «Александр Невский».

III части симфонии... Значение лейтмотива приобрел также характерный каданс из песни «Пушкари». Мы слышим его и в сцене боя, где он встречается не только в простом увеличении, но иногда завершает целые пласты музыки, будучи дважды увеличен; мы угадываем его присутствие и в других эпизодах балета. И еще следует сказать, что некоторые темы приобрели по ходу действия иные очертания против первоначальных и их можно принять за вновь сочиненные. К ним надо в первую очередь отнести скорбную мелодию в сцене «Смерть Анастасии», а ведь еще недавно она была нежной и светлой песней «Путь-дороженька»...

Иногда спрашивают, к какому жанру отнести музыку балета «Иван Грозный», и не находят, как принято теперь говорить, «однозначного» ответа. И я их понимаю, потому что сам нахожусь в том же положении. Да, откровенно говоря, раньше я не раздумывал об этом, предполагая ограничиться скромной ролью помощника и консультанта при балетмейстере, творчество которого всегда высоко ценил. Но аппетит приходит во время еды... И все-таки, действительно, к какому жанру отнести музыку балета, где одной частью музыки являются симфонические произведения, цитированные без изменений, а другой — симфонические эпизоды из музыки кинофильма, в разной степени обработанные и развитые; далее — транскрипции хоровой музыки, использованные как материал для композиции целых картин и эпизодов балета? В наше время различных коллажей, монтажей, аранжировок в современные ритмы, фантазий и прочих вольностей никого этим не удивишь. И даже принятое в конце концов официальное жанровое определение «музыкальная редакция и композиция» в такой же степени не отражает существа сделанной работы, как и любое другое из числа в свое время предложенных. Сам я считаю свой труд (не имеющий прецедентов и поэтому не поддающийся классификации) транскрипцией; во всяком случае, значительная часть балета выполнена различными приемами художественной транскрипции и носит авторский характер.

Так я думаю сейчас. Но когда я был поглощен тем, что компонировал музыку балета, проращивая сквозной тематизм, развивая и досочиняя недостающие эпизоды и сцены, тогда в гораздо большей степени думал музыкой, чем размышлял о ней, чаще полагался на творческую интуицию, чем доходил до приемлемых решений логическим путем. Да и знание предмета приходило преимущественно через практику, личный опыт.

Теперь настала пора осмыслить творческий процесс, приведший к созданию нового балета на музыку Прокофьева... Процесс этот осуществлялся в условиях максимального сотрудничества хореографа и музыканта — какое только мыслимо — от возникновения идеи произведения до ее реализации в спектакле Большого театра Союза ССР. И я постарался возможно более достоверно рассказать о нем.

Ну, а кто же является автором хореографического произведения? На этот вопрос, я полагаю, ответят сами читатели. Для меня

же вопрос, вынесенный в заголовок настоящей статьи, явился поводом для размышлений вслух на многие важные темы нашей музыкальной практики.

Музыка и хореография современного балета. — Л., 1977. Вып. 2.

## *Из дневника зарубежных гастролей*

Летом 1954 года состоялся первый зарубежный выезд большой группы артистов советского балета по стопам Дягилева — в Париж. Эту группу в основном составляли солисты Ленинградского театра имени С. М. Кирова с добавлением нескольких «звезд» из Большого театра, в том числе Галины Улановой. Художественным руководителем являлся Константин Сергеев. Общее руководство было возложено на меня, тогда заместителя председателя Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР. В число участников был включен также дирижер балета Большого театра Юрий Файер.

Это, так сказать, протокольная часть, содержащая необходимые сведения.

А теперь — по существу поездки.

За два месяца до начала гастролей мы — я и заместитель директора Большого театра Н. М. Мясоедов — отправились в Париж, чтобы на месте решить ряд вопросов, которые должны были определить порядок проведения спектаклей в помещении театра „Гранд-Опера“.

Переговоры (в которых с французской стороны участвовали представители департамента культурных отношений МИД Франции, дирекция театра „Гранд-Опера“ и администрация парижского Литературно-артистического агентства) шли, как говорится, ни шатко ни валко и затянулись почти на месяц. Таким образом у нас высвободилось немало времени для знакомства с Парижем и его достопримечательностями, и мы пешком исходили немало улиц, площадей и набережных этого прекрасного города. Впоследствии я бывал в Париже много раз, но никогда не имел возможности узнать (и полюбить!), как это выпало в первое мое там пребывание.

Не обошлось без курьезов.

Как я уже сказал, мы с Н. М. Мясоедовым много ходили по Парижу. Порядок движения был обычно такой: впереди я, в качестве лодмана-разведчика, следом Николай Михайлович в добротном пальто, начищенных до блеска ботинках и безукоризненной фетровой шляпе. Заложив руки за спину и держа в них желтые замшевые перчатки, он медленно шествовал, разглядывая витрины

магазинов и, казалось, готов был купить любую из выставленных в них соблазнительных вещей. Он резко выделялся своей фундаментальностью среди пестрой парижской толпы и, уж конечно, не был похож на вечно суетящихся легкомысленно одетых парижских аборигенов. Чаще всего его принимали за англичанина; как таковой, он пользовался большим успехом у веселых парижских девиц, то и дело нарушавших его величественное шествие нескромными предложениями. Это тем более смущало моего спутника, что он не знал ни слова ни на одном из иностранных языков и бывал беспомощен отражать их атаки. В конце концов он прибег к моей консультации, и после долгих поисков мы с ним остановились на слове «нон», самом коротком и легко запоминающемся. Отныне он чувствовал себя защищеннее, кидая на ходу магическое «нон», произносимое им твердо и без всяких намеков на носовое произношение; особенно надоедливым представительницам легкого жанра он даже пытался втемашить: «Я тебе русским языком говорю — «нон».

\*  
\* \* \*

Но вот мы все в Париже. Нас свыше пятидесяти человек и размещены мы в прекрасных (не в пример нашему предыдущему разведывательному приезду) отелях «Амбассадор» и «Коммодор» неподалеку от театра «Гранд-Опера». С первого же дня мы, согласно плану, взяли старт напряженного рабочего распорядка: утром репетировали, затем все вместе обедали в посольстве, вечером вновь репетировали. Свободное время было зарезервировано для осмотра Парижа, но этого свободного времени практически не случилось.

Наконец, наш суровый монастырский устав настолько удивил газетчиков, что они стали писать о нас примерно следующее:

— Странно ведут себя артисты советского балета; они не ищут развлечений, не посещают ночной Париж и даже не едят легкие утренние завтраки (пти-деженэ), которые им предоставляет администрация отелей.

По поводу этого последнего пункта я решил побеседовать со своими подопечными. Во время обеда в посольстве, где мы ежедневно собирались все вместе, я задал им этот вопрос. В ответ вся братия, все как один, стали горячо доказывать мне, что они вообще никогда не завтракают, ибо репетировать на полный желудок просто невозможно, и что надо быть круглым профаном (понимай — вроде меня), чтобы толкать их на столь вопиющее нарушение их профессионального режима, и т. д., и т. п. Я был оглушен, смят, приперт к стенке и успел лишь пробормотать:

— Странно, я этого не знал; да и жаль, ведь завтрак входит в стоймость номера...

Между тем, газетчики все время охотились за нашими артистами в поисках сенсаций (одному из них удалось снять лодыжку самой Улановой, неосторожно севшей на первое, ближайшее от входа место в автобусе).

Наконец, некий удачливый фотокорреспондент подстерег и заснял поистине сенсационный сюжет, и вскоре на страницах «Пари-пресс л'Энтрансижан» появились два снимка. На первом из них была изображена Галина Сергеевна Уланова, гуляющая в обществе своих друзей — артистов Кировского театра Александры Николаевны Блатовой и Бориса Васильевича Шаврова. Под снимками было написано следующее:

— Вот как проводит время в Париже «звезда» Уланова. Посмотрите, как крепко держит ее под правую руку «дипломат» в темных очках и как вцепилась в ее левую руку «дама из посольства». Мы ничего не утверждаем (?), но не напоминает ли вам этот снимок сцену, недавно заснятую на аэродроме в Канберре, где советские «дипломаты» таким же порядком конвоировали к самолету жену дипкурьера Петрова, по политическим мотивам решившего остаться в Австралии (!) — И тут же рядом, для сравнения, второй снимок, явно извлеченный из черных архивов скандальной хроники. По расположению фигур он был в какой-то мере подобен первому, мерзавец фотограф подловил сходную мизансцену и нашел тот же ракурс съемки наших артистов, гулявших по парижским улицам, чтобы навести тень на плетень и, «ничего не утверждая», направить догадки читателя в надлежащем направлении.

Хотя мы были непривычны к подобным приемам «репортажа со взломом», не в наших правилах было оставлять без отпора подобный провокационный выпад в печати. И мне пришла в голову мысль, для осуществления которой представлялась прекрасная возможность воспользоваться назначенной на следующий день пресс-конференцией в холле «Коммодор».

Когда там собралось достаточно представителей парижских, провинциальных и иностранных газет и агентств, я сделал краткое вступление, в котором сказал, что, к сожалению, на пресс-конференции не могут присутствовать артисты, ибо все они заняты на репетициях («неукоснительный распорядок»), однако, понимая, что корреспонденты не могут удовлетвориться одним лишь созерцанием административных лиц и моими ответами, я задержал некоторых известных солистов, чтобы доставить собравшимся удовольствие пощелкать затворами своих фотоаппаратов.

И тут я попросил выйти в центр холла Г. С. Уланову, А. Н. Блатову («дама из посольства») и Б. В. Шаврова («дипломат в черных очках»). Одетые в те самые свои прогулочные одежды, они стали в позу, запечатленную «Пари-пресс л'Энтрансижан», а я в это время перечислил их имена, звания и роли, в которых они будут выступать в спектаклях. По мере того, как ситуация стала «доходить» до собравшихся, в деловой атмосфере, среди вспышек магния и треска затворов стали пробиваться смешки, вскоре перешедшие в откровенный хохот. Незадачливый корреспондент, присутствовавший тут же, позорно бежал, сопровождаемый свистками и нелестными выкриками. А на следующий день об этом инциденте написало в сатирических тонах большинство парижских газет, а одна из них даже перепечатала снимок из «Энтрансижан», по-

местив рядом другой, сделанный на пресс-конференции. Подписи под снимками поясняли:

— Вот снимок, сделанный корреспондентом «Пари-пресс л'Энтрансижан» на Бульваре Капуцинов в таком-то часу, такого-то числа; а вот второй снимок, сделанный нашим корреспондентом в отеле «Коммодор» в таком-то часу, такого-то числа.

Так был публично исчерпан этот фотоинцидент.

Следовательно, «если не считать» (выражение одного местного мудреца), события развивались благоприятно; как вдруг...

Еще в субботу, накануне дня премьеры мы провели генеральный прогон программы открытия, а уже утром в воскресенье вместе со всеми парижанами узнали из газет, что наши гастроли отменяются и что нам предложено в 24 часа покинуть страну пребывания. Столь неожиданное решение властей связывалось с крупным военным поражением Франции в Индокитае — падением крепости Дьен-бен-Фу и капитуляцией действовавшей в этом районе сорокотысячной французской оккупационной армии. Советский Союз обвинялся тогдашним правительством Ланьеля в том, что якобы помогал ветконговцам, использовавшим в ходе своей национально-освободительной борьбы грузовики советского производства.

Решение правительства вызвало буквально взрыв негодования. Кроме самых правых профашистских элементов (пытавшихся кое-где спровоцировать антисоветские выходки, срывающих советские флаги и т. п.), вся прогрессивная общественность горячо протестовала против грубого попирания традиций исконного французского гостеприимства, против увязывания политических мотивов с искусством, наконец, против лишения возможности насладиться искусством советского балета, о котором французские зрители были много наслышаны.

Знаменитый французский писатель Жан Поль Сартр выступил в печати со статьей, резко осуждавшей позицию правительства Ланьеля. В его беспрецедентной по тону статье попадались такие выражения, как «в ответ на радушный прием, оказанный в Москве театру «Комеди Франсэз», правительство издало неприличный звук, сопровождаемый неприятным запахом» и т. д.

Перед отелем «Коммодор» — штаб квартирой советского балета — выстроилась очередь из различных представителей общественности и просто частных лиц, пожелавших выразить нам свое сочувствие и одновременно продемонстрировать несогласие с действиями властей. Очередь эта все росла и наконец запрудила всю улицу. Люди входили в отель, поднимались в мой номер на втором этаже и вручали письменные доказательства своего отношения к случившемуся, часто сопровождавая этот ритуал несколькими энергическими словами осуждения. Во всех письмах и адресах красной нитью проходила мысль о том, что действия властей не отражают мнения широких слоев французского народа, оскорбленного в своих представлениях о галантности и традиционном гостеприимстве французов. Особенно запомнилась делегация газеты фран-

цузских коммунистов «Юманите»; во главе с ее главным редактором — сенатором Марселем Кашэном, который, стукнув палкой об пол, сердито воскликнул:

— Сегодня мне стыдно, что я француз!

Но время шло; надо было ехать в посольство и решать, что же делать дальше?

Ясел в такси и назвал адрес одной из маленьких улочек одно-стороннего движения, прилежавших к зданию посольства СССР на улице Гренель. Расстроенный всеми событиями я не обратил внимания на то, что день был нечетный и поэтому автомашина, на которой я ехал, подчала к левой стороне улицы Бак, — я же по неосторожности открыл правую дверцу, и в тот же момент дру-гая автомашина, обходившая нашу, налетела на приоткрытую дверцу; раздался противный хруст, сопровождаемый криками сидевшего за рулем владельца пострадавшей автомашины, кото-рый выскочил из кабины и стал темпераментно перечислять при-чиненный ему материальный ущерб, включая нервное потрясение и потерю времени. «Я опаздываю на деловое свидание, и это мо-жет стоить мне кучу денег», — завершил он свою тираду, которую выпалил одним духом.

Подошел полицейский и стал разбираться в происшествии. Таксист сразу же объявил, что во всем виноват пассажир, открыв-ший неположенную дверцу. Со своей стороны, я признал себя кру-гом виноватым. Полицейский достал планшетку и стал писать протокол. Я назвал... и сразу же произошло чудо. Владелец по-страдавшей автомашины подскочил ко мне, стал трясти мою руку и шумно выражать свое негативное отношение к выдворяющим нас властям. «Наше правительство — свиньи, — кричал он на всю улицу. — Они не считаются с мнением народа и его интересами! — Да перестаньте вы писать протокол! (это он полицейскому). Я был очень рад с вами познакомиться, хотя бы и при таких обстоятель-ствах!» (это он мне в знак неимения претензий). Обращаясь к полицейскому, сказал, что считает себя в какой-то мере ответст-венным за происшествие, так как не предупредил мсье иностран-ца, что сегодня левосторонний день. На этом основании таксист даже сделал попытку не взять с меня плату за проезд.

Удивленный полицейский все же спросил, может ли он адре-соваться в посольство, если пострадавший подаст в суд? Но тот немедленно отверг саму мысль о судебном разбирательстве, тем более что он сам виноват, надо было ездить доосторожнее. И во-обще — заявил он — машина лишь слегка помята и ее за десять минут приведут в порядок в ближайшем же гараже. (Впоследст-вие этот человек настолько часто рассказывал всем встречным и поперечным об обстоятельствах своего знакомства с руководи-телем советского балета, что круг замкнулся, и уже в Москве я услышал эту поучительную историю, приукрашенной, из уст од-ного моего парижского знакомого.)

После краткой беседы с послом (им был в то время опытный дипломат, всеми уважаемый С. А. Виноградов) я вернулся во



*В Берлине на приеме в честь гастролей труппы Большого театра.  
Слева направо: Ю. Ф. Файер, Г. С. Уланова, М. И. Чулаки. 1955 г.*

своися. И, оказалось, как раз вовремя: большой отряд полицейских подтягивался к задам гостиницы «Коммодор», готовясь к решительным действиям по очистке улицы от заполнившей ее толпы. Я едва успел пробраться в вестибюль гостиницы, на ходу шепнув близстоящим людям: «Берегитесь, за углом полиция!» — и быстро поднялся в свой номер. Оттуда с балкона я впервые в жизни наблюдал разгон демонстрантов полицией. Сверху было хорошо видно, как рослые ажаны врезаются в толпу, привычно орудуя резиновыми дубинками; как в толпе образуются промоины; как люди защищают головы, подставляя под увесистые удары руки, свертки, портфели...

...На утро следующего дня был назначен отлет. Но куда? Об этом никто не знал, кроме работников посольства и руководителей группы. На Мясоедова выпала трудная задача (с которой он прекрасно справился): так организовать порядок погрузки на самолет, чтобы пассажирские службы аэропорта до момента взлета не знали бы нашего дальнейшего маршрута. Мне же досталось задание провести летучую пресс-конференцию для зачтения заявления советской стороны, возлагавшей всю ответственность за срыв гастролей на французское правительство, бесосновательно нарушившее процесс налаживания культурных связей между СССР и Францией. Никаких вопросов, никаких ответов — все было предельно ясно.

В молчании ехали мы в аэропорт; в молчании (даже без таможенной процедуры) погрузились в самолет и взяли курс... — на Берлин! Его мы объявили группе, едва самолет оторвался от земли.

В пути у нас нашлось развлечение: мы читали вслух рецензию о нашем несостоявшемся спектакле открытия в одной из воскресных газет. Заголовок гласил «Советский балет покори́л Париж». В статье давалась высокая оценка премьере в целом, равно как и отдельным ее участникам. Были, правда, и критические замечания — камзолы у отдельных мужчин показались несколько длинноватыми, да изобилие тяжелых аппликаций на женских костюмах также подвергалось сомнению. Вот так!

В Берлине мы два срока (по просьбе немецкой стороны) выступали в помещении эстрадного театра «Фридрихштадтпалас». Спектакли неизменно пользовались успехом у берлинцев и многочисленных туристов.

Но это уже другая тема.

## *Мыслитель на концертной эстраде (М. В. Юдина)*

Недолго длилась моя учеба у Марии Вениаминовны Юдиной. — Немногим больше двух лет совмещал я изучение теории композиции и практическое сочинение с занятиями по специальному фортепиано (было это в Ленинграде в конце двадцатых годов). Однако даже недолговременное общение с таким ярким и высокоинтеллектуальным музыкантом, как Юдина, оставило глубокий след в моем сознании и сыграло немаловажную роль в формировании моих музыкальных вкусов.

Вспоминаю атмосферу приподнятости и артистизма, царившую в классе Марии Вениаминовны. Редко она занималась с кем-нибудь наедине — чаще занятия проходили при полной аудитории; ее ученики, гости из других классов слушали игру товарищей, шумно сопереживали, на лету обменивались мнениями... Непременно мы ждали «музыкальных происшествий» и редко бывали в том разочарованы: почти всегда по ходу урока возникал какой-нибудь повод для того, чтобы «завести» Юдину, вызвать с ее стороны интересное неожиданное высказывание, наконец, дать ей повод прикоснуться к клавишам!.. И сразу раздвигались стены консерваторского класса, и мы, ученики, как по волшебству переносились в мир большой музыки, видели ее необъятные горизонты. Подобные импровизированные отвлечения от занятий (в форме лекций-конcertов или дискуссий, как сказали бы теперь) были ценны прежде всего тем, что прямо отвечали на наши запросы,

заставляли нас самостоятельно мыслить, развивали потребность слушать, узнавать новое. Так приучались мы с первых шагов понимать глубинную, философскую сущность музыкального искусства.

Известно, что Юдина была большим знатоком творчества И. С. Баха, перед которым преклонялась в наибольшей степени. Сама она исполняла в концертах едва ли не все произведения, написанные для клавесина, равно как и переложения органной музыки великого композитора<sup>1</sup>. Естественно, что и учеников своих она прежде всего воспитывала на произведениях Баха. Кульминационным событием «бахизма» класса Юдиной явились все 48 прелюдий и фуг из «*Wohltemperiertes Klavier*». Первоначально это были зачетные концерты в Малом зале Ленинградской консерватории, а затем (столь велик был интерес) мы выступали в Доме учителя на Мойке, в Доме инженерно-технических работников и в Доме работников искусств на Невском.

Играли мы в концертах и номера из «*Kunst der Fuge*» И. С. Баха. Хотя об этом у меня сохранилось довольно-таки стертое воспоминание, все же припоминаю, как исполнял однажды партию второго рояля в ре-минорном хитросплетении, доставившем больше удовлетворения самим одолевшим его пианистам, чем удовольствия слушателям.

Наоборот, заметным событием классной «концертной деятельности» явилось исполнение Прелюдии и фуги *gis-moll* Танеева в авторском переложении для двух фортепиано. Мы с одной из учениц Марии Вениаминовны отлично выучили эту пьесу и неоднократно играли ее в концертах. Но однажды произошел случай, о котором не могу не рассказать.

Я, игравший партию второго рояля и, следовательно, начинавший исполнение, вдруг начисто забыл первую фразу столь знакомой мне прелюдии. Сажу на эстраде в двух шагах от публики и силюсь вспомнить ускользнувший «мотивчик». Но тщетно. С трудом соображаю лишь то, что начинается он не с тоники и что там есть какой-то дубль-диез... Между тем, пока я прикидывал строе-ние начальной фразы, в зале стал нарастать ропот недоумения, и моя партнерша, нетерпеливо ожидавшая момента, когда она сымитирует то, что вначале изображу я, свистящим шепотом стала понукать меня: «Ну, что же вы?! Скорее начинайте!» Делать нечего, я наскоро укрепился во мнении, что прелюдия начинается с *до-дубль-диеза*, уверенно извлек звук *ре*, в тот же момент вспомнил всю фразу, но, разумеется, сыграл ее на полтора тона выше, в *h-moll*!.. Партнерша немедленно откликнулась фразой в подлинной тональности! Интересно, что Мария Вениаминовна (как только оправилась от «политонального» шока) нашла уместным похвалить нас за то, что мы не растерялись и сразу же нашли правильное продолжение.

<sup>1</sup> Стремясь глубже познать и прочувствовать специфику исполнения на органе, в те годы М. В. Юдина взяла несколько уроков игры на этом инструменте у И. А. Браудо.

Кстати, нечто подобное я испытывал еще один раз, когда исполнял в концерте пьесы Хиндемита, ор. 37. Этот цикл только что был получен библиотекой консерватории, и Юдина, любившая вставлять в студенческие программы новинки современной музыки, дала мне его выучить к предстоящему через десять дней концерту. Я приготовил произведение, что называется, «на живую нитку» и знал, что меня ожидают два подводных камня: в третьей пьесе — быстрой канонической инвенции — и в последней — восьмой, изобилующей неудобными скачками. Каждый неловкий поворот кисти, каждый неточный удар пальца мог нарушить инерцию мускульной памяти и привести к остановке. Разумеется, так и случилось: в предуказанном месте инвенции я сбился, сделал немыслимую модуляцию, начал все сначала, снова сбился там же, снова вернулся к началу и, разогнавшись чуть ли не вдвое, проскочил наконец роковое место. Весь в холодном поту, я сыграл следующие четыре пьесы и затем неожиданно для самого себя, вместо восьмой пьесы, вновь исполнил речитативное вступление, которым открывается цикл! Этим пьес Хиндемита никто еще не знал, и все, надо полагать, подумали, что так написано у автора; во всяком случае, никаких рекламаций не поступило! И вновь я заслужил похвалу Юдиной — за храбрость и находчивость на концертной эстраде, хотя одновременно она весьма сожалела по поводу порчи интересного произведения.

Наряду с исполнением всех прелюдий и фуг из *Wohltemperiertes Klavier*, Юдина мечтала показать на классных вечерах также все сонаты Бетховена — другого глубоко почитаемого ею композитора. Сама она играла в концертах множество фортепианных произведений великого немца, включая Фантазию для фортепиано, хора и оркестра. В ее классе постоянно звучали многие сонаты, Тридцать две вариации, некоторые фортепианные концерты Бетховена... Однако объявить цикл из всех сонат Бетховена ей так и не удалось. Эта задача была выполнена лишь частично: на нескольких одновременно объявленных студенческих вечерах ее ученики сыграли что-то около двадцати сонат, причем на долю каждого пришлось в среднем по два произведения. На большее не хватило — если так можно выразиться — «квалифицированной рабочей силы», ибо Мария Вениаминовна предъявляла к исполнению произведений Бетховена очень высокие требования и далеко не каждому из своих питомцев могла доверить выступление в концертах цикла.

Еще один обожаемый Юдиной композитор был «постоянно прописан» в ее классе — Моцарт. (В этой связи сразу приходит на память поистине потрясающее исполнение самой Юдиной фортепианной транскрипции «Lacrimosa» из «Реквиема» Моцарта!..) Реже звучали Шуберт и Брамс, еще реже Шуман и Шопен. (Вспоминается, однако, непринужденное, обаятельное в звуковом отношении исполнение си-бемоль-минорного скерцо Шопена учеником Марии Вениаминовны Юлием Кремлевым.) Так программы классных занятий отражали склонности самого профессора, оче-

видно, предпочитавшей полифоническое мышление — гомофоническому, строгую логику классического построения формы — романтической взволнованности, привносящей элементы импровизационности. Недаром в серии дружеских шаржей нашей классной «самодеятельности», когда хотели изобразить Марию Вениаминовну, кто-нибудь из нас садился за рояль, принимал столь характерную для нее позу «величайшей сосредоточенности» (резко наклоненный вперед корпус, низко опущенная голова, руки, «пикирующие» на клавиши откуда-то из-за уха) и неожиданно чеканным звуком начинал играть что-нибудь из Шопена — это называлось «Юдина сошла с ума» (кстати, наибольший успех этот номер имел... у самой Марии Вениаминовны!).

Особо следует остановиться на «проблеме Листа». Как я теперь понимаю, Листа почти не исполняли в классе Юдиной из-за скрытой антипатии Марии Вениаминовны (в чем она ни за что не хотела признаться) и исключение произведений Листа из классных программ обычно аргументировала причинами чисто техническими: дескать у многих учеников отсутствуют необходимые виртуозные данные, без коих Лист — не Лист!.. Полагаю, что Юдиной была чужда романтическая приподнятость Листа; судя по некоторым ее репликам, она считала огромный напор щедрого, полнозвучного и многокрасочного листовского пианизма проявлением преимущественно внешнего блеска, свидетельствующего об отсутствии достаточной глубины содержания. Исключение делалось ею лишь для Сонаты h-moll.

Как я уже упоминал выше, Юдина любила давать своим ученикам играть произведения современных авторов. По мере поступления в библиотеку консерватории различных новинок «Universal Edition», «Ricordi», «Peters» и других издательств, она сразу же отбирала из них пригодные для работы в классе. Здесь Мария Вениаминовна, в большей степени предпочитавшая устанавливать и развивать традиции, чем их копировать, чувствовала себя в своей тарелке. Она прекрасно разбиралась в современных стилях музыкального мышления и давала ученикам ценные указания, прививая им интерес к познанию нового, расширяя их кругозор, развивая в них умение быстро ориентироваться в незнакомой музыкальной обстановке.

Разумеется, освоение учениками новой музыки являлось следствием концертной и музыкально-пропагандистской деятельности самой Юдиной. Она играла произведения Стравинского, Прокофьева, Бартока, Онеггера, Пуленка, Хиндемита, Кшенека, Шёнберга и других наиболее известных композиторов XX века. Ей обязаны превосходной первой публикацией целый ряд ее товарищей и современников — советских композиторов... При этом она не только исполняла пьесы, написанные для фортепиано, но и охотно участвовала в ансамблях различных составов и предназначений. Так, например, одно из ярчайших впечатлений моей юности — исполнение при участии Юдиной «Свадебки» Стравинского в Ленинградской капелле!..

В классе Марии Вениаминовны постоянно разучивались какие-нибудь новые произведения ленинградских композиторов — профессоров и студентов консерватории. Как-то и я принес ей на урок свою сюиту для двух фортепиано «Майские картинки», написанные в духе раннего Стравинского. Мы с товарищем приготовили это сочинение к концерту класса профессора В. В. Щербачева, у которого я в то время учился по композиции. Я предполагал, что Юдина лишь наведет некоторый «пианистический лоск», и был приятно удивлен и обрадован тому живому интересу, который она проявила к моему детищу. Не говоря уже о том, что Мария Вениаминовна тщательно проработала исполнение, добываясь от нашего ансамбля максимальной выпуклости и образности жанровых характеристик, она сумела предугадать место этого произведения в моем последующем творческом развитии, особо подчеркивая животворность народных традиций и связанную с этим национальную почвенность как неперемнное условие для создания объективно значимой музыки. Именно в контексте обсуждения моих «Картинок» она открыла мне всю глубину, богатство и неизъяснимую прелесть «Картинок с выставки» Мусоргского, хотя и послуживших мне прообразом, но, как оказалось, далеко не понятых мною... Беседа о Мусоргском осталась в памяти как одно из наиболее значительных открытий моей юности — больше того, я даже думаю, что целый ряд «русских» произведений, ныне составляющих основу моей творческой биографии, в какой-то мере явился следствием толчка, полученного мною в тот знаменательный день.

Юдина всегда стояла на страже музыкальных вкусов своих учеников, отстаивая серьезное отношение к искусству, преследуя всякие проявления верхоглядства и пошлости. Помню, как-то в Ленинград приехал профессор Московской консерватории А. Шацкес и по традиции выступил перед студентами. Нам, по молодости лет, гость не понравился: мы, «привыкшие» к таким гастролерам, как Эгон Петри, Александр Боровский, Лео Сирота, нашли его недостаточно артистичным; он мало блистал своим пианистическим аппаратом, да и репертуар подобрал какой-то «невыигрышный»... Как на нас набросилась Юдина! Горячо и взволнованно она старалась внушить нам иные критерии, заставить не «по одежке» оценивать явления искусства. Не уверен, что ей удалось в тот раз переубедить нас, но многое из сказанного запомнилось на всю жизнь.

Я понимаю, что наряду со «штрихами к портрету» Юдиной мне следовало бы поделиться наблюдениями о технических особенностях ее педагогической системы. Должен сознаться, что здесь мои наблюдения еще более отрывочны, и не только потому, что я сравнительно недолго посещал занятия ее класса, но еще и вследствие того, что занимал в этом классе особое место пианиста-композитора, занятого «чистым» музицированием и меньше вдававшегося в различные пианистические тонкости. Все же кое-что запомнилось: и то, что Юдина требовала любое место разучиваемой пьесы

уметь играть наизусть каждой рукой отдельно, и что она терпеть не могла «шлепающих» звуков и учила каждый скачок предварительно мысленно представить себе «на ощупь», что ей чужды были легкие касания, а наоборот, она добивалась от учеников «прочной» игры даже в пианиссимо... При этом она постоянно проверяла, чтобы кисти рук не были зажаты, а локти были бы абсолютно свободны и своим весом помогали фразировке. Большое значение она придавала также работе пальцев, которые должны были, по ее выражению, как бы «сыпаться» из естественно округленных ладоней...

Разумеется, все эти отрывочные сведения мало что дадут для представления о целостной системе преподавания Юдиной. Главное, что она была Музыкантом с большой буквы, одной из крупнейших пианисток нашего времени, мыслителем на концертной эстраде.

М. В. Юдина. — М., 1978.

## *А. Б. Гольденвейзер — лично и понаслышке*

Мое знакомство с Александром Борисовичем Гольденвейзером произошло летом 1937 года, когда я, только что назначенный директором и худруком Ленинградской филармонии, сидел в служебном кабинете этого почтенного учреждения и, обхватив голову руками, мучительно соображал, с чего начать первую в своей жизни руководящую деятельность.

Внезапно в проеме двери возник некто шуплый, седовласый, востроухий и высоким скрипучим голосом прокаркал:

— Я пришел вам сказать, что я еще не умер!

Впоследствии я усвоил, что настойчивые утверждения себя в числе ныне живущих являлись своего рода защитной реакцией этого выдающегося музыканта, имя которого привычно сопрягалось со многими отредактированными им произведениями фортепианной классики, да и сама принадлежность к школе Гольденвейзера — своеобразная гарантия качества! — постоянно утверждалась деятелями разных поколений, иные из которых и сами бывали достаточно маститыми. Наконец, многим была известна близость Гольденвейзера к семье Толстого, где он на правах своего человека частенько музицировал перед самим Лёв Николаевичем (как он произносил имя великого писателя в яснополянской фонетической транскрипции). Все это вместе взятое и приводило к тому, что знавшие Александра Борисовича Гольденвейзера лишь понаслышке соотносили его жизненный путь преимущественно с событиями прошлого, с историей, в то время как он до середины

нашего века с прежней энергией продолжал свою разностороннюю педагогическую деятельность и даже в какой-то мере пытался продлить себя на концертной эстраде.

Именно этим и объясняется сакраментальная формула, столь поразившая меня при первом с ним знакомстве.

А он пользовался ею часто — в разных вариантах при разных обстоятельствах.

Так однажды в очередном споре с другим могиканом фортепианной педагогики, Константином Николаевичем Игумновым (с которым у Гольденвейзера были, мягко выражаясь, весьма полемические взаимоотношения), он довел своего эмоционального собеседника до такой степени накала, что тот в полном отчаянии воскликнул:

— Ну знаете, Александр Борисович, я даже на ваши похороны и то не приду! — на что Гольденвейзер весьма ехидно парировал:

— А я так на ваши приду!

Вообще Гольденвейзер любил формулы «от противного». Например, спрашивают его, кто победил в шахматной партии, только что сыгранной им прямо на подоконнике консерваторского коридора.

— Не знаю, — отчеканивает Александр Борисович, глядя в сторону, будто это его и не касается, и тут же саркастически добавляет, — спросите у побежденного, и указывает через плечо большим пальцем в направлении расстроенного противника.

Иногда ему платили той же монетой.

Так однажды, после одного из концертных выступлений, где он уже в пожилом возрасте отважился сыграть «Мефисто-вальс» Листа, один из его коллег восторженно поздравил его с успехом, добавив: «Это были восхитительные полчаса моей жизни!» (напомним, что «Мефисто-вальс» длится всего около пятнадцати минут).

Кстати, замедленные темпы были весьма характерны для исполнительской манеры Гольденвейзера. В этом отношении он не имел соперников, кроме разве что своего сверстника, добрейшего Александра Федоровича Гедике, органиста, автора известных всей учащейся детворе инструктивных пьес для фортепиано. Это суровый по внешнему облику человек с возрастом становился в еще большей мере, чем Гольденвейзер, приверженным к темпам верхней части шкалы метронома, и было удивительно слушать, как после исполнения им совместно с Гольденвейзером первой сюиты для двух фортепиано Рахманинова он добродушно бубнил себе в бороду, выговаривая своему «резвому» партнеру:

— Ну и гнали же вы сегодня, Александр Борисович!

Великолепный педагог, Гольденвейзер пользовался любовью и уважением своих многочисленных учеников. Показательна в этом отношении постоянная забота блестящего пианиста, профессора Григория Романовича Гинзбурга, проявляемая им во время записей на радио, до которых Гольденвейзер был весьма охоч. Стремясь оградить своего стареющего учителя от возможных нападков, Григорий Романович неизменно принимал участие в последующем

«монтаже» наигранных Гольденвейзером пленок, для чего уединялся со звукооператором в какой-нибудь пустующей студии и делал «латки» во всех тех местах, где старческими пальцами бывали смазаны пассажи, недостаточно проявлены мелодические фразы, не хватало совместности и мощи в аккордах... В результате Гольденвейзер бывал весьма доволен сделанными им записями и на приемных комиссиях частенько вслух выражал свое удовлетворение:

— Не правда ли, у меня это место недурно получилось?!

Так на склоне лет ему воздавалась честь подвигу его жизни в педагогике.

## *Золотое звучание рояля* (Эмиль Гилельс)

Рассказывают, что как-то Гилельс был приглашен в один из крупных американских городов для исполнения Третьего концерта Бетховена. Он задержался в пути и прибыл на концерт всего за несколько минут до начала. Ему пришлось сразу же выйти на эстраду и занять место за роялем, и вдруг — о ужас! — вместо спокойного и достаточного протяженного оркестрового проигрыша Третьего концерта он слышит громкий аккорд, которым начинается... Пятый концерт Бетховена. Здесь не дается времени на размышление: немедленно должен последовать энергичный ответ пианиста. Трудно представить себе как, но Гилельсу удалось молниеносно переориентироваться, и он вдохновенно сыграл внезапно предложенное ему произведение...

Когда я писал эти строки, мне захотелось позвонить Эмилю Григорьевичу и проверить, был ли такой или подобный случай в действительности. Но затем я решил, что не протокольная точность, а то, каким люди представляют себе художнический и человеческий облик своих современников, что они считают типичным, характерным — именно это является правдой более высокого порядка, лежащей в основе многочисленных подобных рассказов о выдающихся артистах.

И тогда, вместо звонка за справкой, я решил вернуть читателей к далеким временам тридцатых годов, когда на нашем музыкальном горизонте загорелась звезда первой величины, — рассказать о стремительном взлете Гилельса и о завоевании им все новых рубежей в мировом музыкальном искусстве.

...Тысяча девятьсот тридцать третий год. Первый всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей, в котором участвует цвет исполнительской молодежи страны. Все мы «большевики»: у каждого из нас свой «самый верный» кандидат в лауреаты... Вот и сейчас на вокзале мы провожаем в Москву<sup>1</sup> нашего товарища,

<sup>1</sup> Из Ленинграда, где я жил после окончания консерватории.

талантливому пианисту, уже известного незаурядными успехами на концертной эстраде, и, конечно же, не сомневаемся, что именно он получит первую премию. Но приходит весть: имя победителя — Эмиль Гилельс. Он одессит, из простой семьи, ему всего шестнадцать лет, вчера он не был известен, сегодня о нем говорят все... И снова мы на вокзале — встречаем нашего товарища, участника конкурса. Он очень серьезен: «Это чудо!» — говорит он о Гилельсе.

Вскоре мы услышали его игру. Такое запомнится на всю жизнь! На нас обрушилась мощная волна упоения жизнью. И не верилось, что всю эту лавину звуков с такой завидной легкостью увлекает из рояля невысокий юноша, с далеко устремленным взглядом и с плотно сжатыми губами.

Через три года — первое участие в международном соревновании. Девятнадцатилетний Гилельс занимает на Венском конкурсе второе место, уступив первое советскому пианисту Якову Флиеру. Это был как бы промежуточный этап, репетиция перед сложнейшим соревнованием в Брюсселе.

И вот пришел 1938 год, положивший начало всемирной славе Эмиля Гилельса. На этот раз в Брюсселе он сумел показать себя во всю свою мощь, и восторженная публика еще до оглашения решения жюри бурно приветствовала его, как бесспорного победителя в соревновании ста сильнейших молодых виртуозов мира.

Заговорили о советском пианистическом стиле, и не в плане теоретизирования, как это случалось прежде, а под свежим впечатлением от игры молодого советского артиста. Всем хотелось понять «секрет» его игры, осмыслить, в чем ее неотразимость. Обычных определений явно не хватало для объяснения качественных сторон этого из ряда вон выходящего явления.

А в игре Гилельса с самого начала его артистической деятельности, действительно, сосредоточились лучшие качества советской пианистической школы: мужественная простота, жизнеутверждающий оптимизм, огромный эмоциональный размах. Силою своего удивительного таланта он как бы суммировал главные тенденции развития реалистической школы фортепианного исполнительства, явился вершиной многих исканий и достижений на этом пути. Поэтому «секрет» его блестящих успехов заключался именно в том, что он наиболее полно сформулировал на практике прогрессивные идеи исполнительского искусства своего времени.

Гилельс — художник, постоянно ищущий, обладавший невероятной работоспособностью. С самого детства он привык к каждодневному напряженному труду. В его характере — настойчивость, воля к преодолению трудностей и всегда выбор путей наибольшего сопротивления. Многие не сразу приходило к нему, но давалось путем длительных поисков, в процессе которых он вырабатывал в себе нужные черты художественной натуры и совершенствовал свой вкус. И то, что в молодости им было угадано интуитивно, схвачено на лету, впоследствии неоднократно переосмыслилось, появлялись детали, ранее не замеченные, возникали новые смысловые черты...

Так Гилельс год от году становился все более зрелым художником, ничего не теряя от первоначальной свежести, бьющего через край оптимизма.

Но как изменились его склонности, как обогатился его репертуар, какой перестройке он подверг многое из того, что играл раньше! Казалось, это было так давно, когда он, юный, выходил на эстраду, чтобы увлечь слушателей в стремительный полет от одной вершины мыслимых трудностей к другой, еще более высокой, поражая всех фантастической легкостью преодоления! А теперь — совершенный мастер, с техникой безграничных возможностей, он необыкновенно просто вводит нас в мир прекрасного, и не замечаешь, что есть фортепиано, сделанное из дерева и металла, что человеческая рука имеет пять пальцев различной длины и силы, кажется, что Гилельс извлекает чудесные, певучие, полные жизненного очарования звуки непосредственно из окружающего воздуха, что между ним и музыкой не стоит уж ничто материальное...

Он много выступает. Его слышали везде, где есть мало-мальски пригодный инструмент. Весь склад его глубоко демократического искусства, искусства больших масштабов и чувств, требует частого общения с народом. При этом накопленный им обширнейший репертуар позволяет ему подолгу не повторяться даже там, где он выступает особенно часто.

В последнее время Гилельс почти совершенно отказался от «выигрышных» программ в обычном понимании. Это признак творческой зрелости! Он все чаще строит их циклами, сообразно стилям и жанровым признакам, или же исторически. Он стал подлинным хозяином инструмента, для которого поколениями композиторов создавалась богатейшая литература, соперничающая с оркестровкой. Кроме того, чем дальше, тем все больше увлекается Гилельс игрой в камерных ансамблях — музицированием в самом широком смысле слова.

Особенно вспоминается концертная деятельность Гилельса во время Великой Отечественной войны: ее смело можно назвать трудовым патриотическим подвигом. Молодой музыкант-коммунист без отдыха выступал в воинских частях, в госпиталях, на оборонных предприятиях... Он был в числе первых, выступивших в 1943 году в осажденном Ленинграде...

Велик вклад Гилельса в дело расширения и укрепления культурных связей Советского Союза с другими странами. Художник мирового масштаба, один из первых пианистов современности, он желанный гость везде, где только есть любители настоящего большого искусства. Трудно назвать страну на земном шаре, где бы не концентрировал Гилельс. Там же, где он побывал хоть раз, с нетерпением ждут новых его выступлений, ибо концерты его неизменно являются подлинными праздниками фортепианного исполнительства. Всюду ему представляют лучшие, наиболее вместительные залы, стремятся заполучить его сразу на ряд концертов — сольных и с оркестром. Зная его демократичность, умение

разговаривать языком музыки с огромными слушательскими аудиториями, ему предлагают выступить дополнительно на Зимнем велодроме или во Дворце спорта. От таких выступлений Гилельс никогда не отказывался, там его искусство музыканта-трибуна подчас встречает еще более восторженный прием.

Гилельс — целая эпоха в фортепианном исполнительстве. Он по-новому прочел и переосмыслил многое из игранного ранее — от Скарлатти, Моцарта, Бетховена и Брамса до Дебюсси, Равеля, Стравинского, Бартока и Шостаковича. Но Гилельс также и первооткрыватель многих произведений современных авторов: 8-я соната Прокофьева, 4-я соната Вайнберга, Героическая баллада для фортепиано с оркестром Бабаджаняна и еще ряд сочинений прозвучали именно в его исполнении.

Громадное число записей, сделанных Гилельсом у нас и за рубежом, ежедневно передаются по радио и телевидению. Размноженные в сотнях тысяч пластинок, они постоянно звучат в домах и в общественных местах, приобщая миллионы к Искусству с большой буквы.

Общественная деятельность Гилельса обширна и разностороння. Присущие ему объективность, доброжелательность и серьезность, его огромный авторитет как музыканта были по достоинству оценены — много лет он являлся членом жюри ряда наиболее известных всесоюзных и международных конкурсов. Сколько талантливых, трепетно начинавших свою жизнь в искусстве молодых музыкантов веряли ему свою судьбу, неизменно находя в его лице строгого и принципиального старшего товарища, а не придиричьего судью. И конечно же, к примеру, Ван Клиберн навсегда сохранит в своей памяти ту незабываемую минуту, когда его поздравил с присуждением ему первой премии председатель пианистического жюри Конкурса имени Чайковского прославленный пианист Эмиль Гилельс, горячо поддерживавший его в течении всего срока трудных испытаний!..

Гилельс — одна из популярнейших, почти легендарных фигур нашей музыкальной культуры. Его слава является закономерным итогом всего значительного, сделанного им в области исполнительства, педагогики и общественной деятельности.

Правда. 1962. 31 янв.

## *Человек с волшебной скрипкой (Леонид Коган)*

Умер Леонид Борисович Коган — замечательный советский скрипач, — умер в расцвете сил и таланта, не дожив до своего шестидесятилетия. Теперь на доме, где он жил с 1956 по 1982 годы, сооружена мемориальная доска, напоминающая многочисленным

посетителям столицы об артисте, чье имя в течение многих лет служило мерилом высших достижений советского скрипичного исполнительства.

Впервые о Леониде Когане музыкальная общественность нашей страны узнала в 1947 году, когда молодой советский скрипач завоевал первую премию на Международном фестивале в Праге. Правда, к тому времени он уже слыл одним из самых талантливых (скажем более определенно: самым талантливым!) среди соучеников по скрипичным классам Московской консерватории; еще раньше он обучался в музыкальной школе для особо одаренных детей, обретая под руководством заслуженного профессора А. И. Ямпольского прочный фундамент своей профессии и общей музыкальной культуры.

Как часто (мы знаем немало тому примеров) успех на конкурсе является взлетом, потолком достижений артиста, после чего ему бывает уготована сравнительно «ровная» (без больших радостей и огорчений!) жизнь в искусстве. Но бывают, пусть не часто, таланты необыкновенные, для которых проба сил в международном соревновании является лишь первым шагом к вершинам настоящего большого искусства... Именно так и случилось с Леонидом Коганом. И вряд ли он сам или его товарищи и педагоги подозревали полную силу его музыкальной потенции!

Когда в 1951 году Коган принял участие в сложнейшем музыкальном соревновании — Конкурсе имени Изаи в Брюсселе, то многие из нас ожидали (или, во всяком случае, надеялись), что он может завоевать первую премию; однако никто не предполагал, что преимущество советского скрипача будет таким подавляющим и что не только авторитетнейшее жюри (куда входили такие всемирно известные музыканты, как Жак Тибо, Давид Ойстрах и еще некоторые), но и буквально вся публика единодушно присудит ему высшую награду.

...Мне живо вспоминается по-особому праздничная, приподнятая атмосфера выступлений Леонида Когана в Брюсселе: и то, как, начиная со второго тура конкурса, он неизменно играл при переполненном зале; и как после заключительного его выступления публика долгое время иступленно скандировала «Гран-при!»; и как многочисленные болельщики до глубокой ночи ожидали решения жюри конкурса и после оглашения результатов устроили победителю восторженную овацию.

Вспоминаются и мелочи, вроде: старик, служитель большого концертного зала Дворца изящных искусств, сказавший «я здесь служу тридцать пять лет, и поверьте мне, такого бесспорного кандидата на высшую награду я не припомню»; или беснующиеся собиратели автографов, угрожающие едва ли не самой жизни загнанного в угол лауреата, и нескончаемый поток автомашин из других городов и сопредельных стран...

Так началась мировая известность Леонида Когана. Перед ним открывались все концертные эстрады мира. Каждое его концертное турне все более умножало его славу, знаменовалось все но-

выми достижениями в области репертуара и исполнительского мастерства. Пластинки с записями произведений, наигранных Коганом, получали все более широкое распространение и пользовались все возрастающим спросом. Его стали числить в «десятке», в «шестерке», наконец, «в пятерке» лучших скрипачей мира...

Обширна география концертных поездок Леонида Когана. Трудно назвать концертные площадки нашей страны, где бы не побывал этот замечательный скрипач, каждое выступление которого являлось подлинным праздником музыкального искусства. А его зарубежные поездки! Едва ли не во всех странах Европы и американского континента, в Австралии, Китае и Японии слушатели наслаждались игрой советского артиста, восхищаясь блестящим исполнением классических и современных произведений, отдавая должное достижениям представляемой им отечественной скрипичной школы.

Известны случаи, когда после концертов Леонида Когана молодые музыканты той или иной страны устремлялись в Москву, чтобы учиться у замечательного советского скрипача, который вскоре после окончания им консерватории стал вести один из скрипичных классов (а вскоре и возглавил кафедру) в крупнейшем музыкальном вузе нашей страны. Так было, например, с талантливейшей юной японской скрипачкой Ёкко Сато, которая после двух лет занятий под руководством Когана в полной мере раскрыла свое замечательное дарование; так было и с представителями других стран, ныне плодотворно работающими у себя дома в области концертной деятельности и на ниве музыкальной педагогики; ну и разумеется, многие из известных советских скрипачей ныне гордятся, что были воспитанниками Леонида Борисовича Когана — не только блестящего исполнителя, но и педагога «божьей милостью», создавшего свою школу скрипичной игры.

Возвращаясь к великолепным результатам Когана в области концертного исполнительства, невольно задаешь себе вопрос: чем же так покорял он слушателей и каковы были отличительные свойства его игры?

Пожалуй, главное — в гармоническом сочетании исключительной, феноменальной виртуозности со зрелостью музыкального мышления. В игре Когана не было уязвимых мест: интонация его всегда была безупречна, звук певуч и насыщен, все элементы техники правой и левой руки предельно отработаны и точны. Поэтому он с легкостью делал абсолютно все, что хотел. А хотел он многого, ибо являлся настоящим большим музыкантом, художником с широким кругозором. Равно убедительно Коган интерпретировал и Баха, и Моцарта, и Бетховена, и Паганини, и Чайковского, и Брамса, и Глазунова, и современных композиторов советских и зарубежных. Ему удавались как большие полотна, требующие широких исполнительских мазков, так и миниатюры, основанные на тончайшей отделке деталей. Отсюда, репертуар его был поистине безграничен, не было, пожалуй, сколько-нибудь известного

произведения мировой скрипичной литературы, которую не исполнил бы (своеобразно, неповторимо) Леонид Коган.

Из произведений советских композиторов он великолепно играл концерты Хачатуряна, Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Книппера, Ракова; некоторые из них он исполнял еще будучи учеником музыкальной школы. Несколько позже, уже зрелым мастером, он вынес на суд публики концерты Хренникова, Вайнберга, рапсодию-концерт Хачатуряна — произведения, посвященные авторами Леониду Борисовичу в знак благодарности за вдохновенное первое исполнение их на широкой аудитории.

Вообще следует отметить, что многие композиторы тем охотнее писали скрипичные пьесы, что рассчитывали на исполнение их таким музыкантом, как Коган. Например, тот же Вайнберг после скрипичного концерта написал сонату для двух скрипок, посвятив ее Леониду Когану и его жене известной скрипачке Елизавете Гилельс, периодически выступавшими одно время в ансамбле с исполнением произведений Баха и других композиторов, писавших в этом жанре.

Коган играл все без исключения произведения, которые считаются труднейшими в скрипичном репертуаре. И порой диву давалось, как в его исполнении какая-нибудь «Элегия» Эрнста, или «Цыганка» Равеля, или еще что-нибудь в этом же роде казалось очаровательной в своей простоте, доступной и ясной музыкой.

В этой связи вспоминается и своеобразный исполнительский «рекорд» Когана. Однажды, будучи еще аспирантом Московской консерватории, он исполнил в концерте все 24 каприсы для скрипки соло Паганини — произведения предельной трудности, которые обычно исполняются виртуозами небольшими «порциями» среди других сочинений, составляющих программу концерта.

Великолепные достижения Леонида Когана не являлись результатом одного лишь таланта, — каждодневный, упорный труд. Человек со скрипкой! Все, кто хорошо знал Когана, не могли себе представить его иначе, как играющим — дома и в классе, в гостинице и в поезде, в рабочей обстановке и между делом. Он был увлечен музыкой, жил ею, играл с величайшей охотой и упоением. Своим искусством — мужественным и простым (высшее совершенство!) — он доставлял радость многочисленным слушателям, славил свою родину, обогащал передовое советское искусство.

...Но он умер, этот замечательный скрипач, ушел из жизни, не успев свершить многого из задуманного на годы вперед. И хотя его нет среди нас, его друзей и поклонников, встречи с его великолепным искусством продолжают, в чем нам помогают диски, им найгранные, теле- и радиозаписи его концертных выступлений, наконец, кинофильмы, среди которых особенно выделяется последняя работа Когана «Паганини», где он исполняет музыку великого итальянского скрипача, — исполняет так, что веришь в чудо перевоплощения!

И последняя публикация: три вечера, где любовно и на высоком техническом уровне музыкальная редакция Всесоюзного теле-

видения дала возможность многомиллионной аудитории любителей серьезной музыки насладиться игрой Леонида Когана, исполнившего произведения самых различных стилей и форм — от изящных миниатюр Крейсlera до грандиозных по виртуозному размаху транскрипций Паизиелло—Паганини и Бизе—Ваксмана!

Огромное число произведений скрипичной литературы, в разное время записанное Коганом, входит в «золотой» фонд советского и мирового исполнительства.

Правда. 1963. 9 февр.  
Расширенный вариант

## *Наши скрипачи в Брюсселе*

Нас было шестеро, прибывших в 1951 году на Международный конкурс скрипачей имени королевы Елизаветы Бельгийской, из них четверо молодых соискателей премий: Леонид Коган, Михаил Вайман, Ольга Каверзнева и Алексей Горохов — и двое нас старших: Давид Федорович Ойстрах, приглашенный в качестве члена жюри, и я, руководивший всей этой группой.

По регламенту конкурса мы с Ойстрахом жили отдельно от конкурсантов в здании советского посольства и виделись с ними только в часы конкурсных испытаний, проходивших во Дворце изящных искусств Брюсселя.

В посольстве мы сразу же попали в атмосферу шахматной горячки. Играли все, начиная от временного поверенного в делах и кончая привратником; даже шофер, доставивший нас к месту, выгрузив наши чемоданы, первым делом предложил «сгонять партию», благо в приемной стояли расставленные кем-то шахматы. Для всех этих одержимых Ойстрах — шахматист первой всесоюзной категории — был сущей находкой.

Особенно донимал его по этой части сам временный поверенный в делах Дмитрий Михайлович Пожидаев, слывший до нашего приезда лучшим шахматистом советской колонии в Брюсселе. Каждый вечер, пользуясь тем, что мы жили в самом посольстве, он вызывал нас в свой служебный кабинет и деловым тоном предлагал составить очередной доклад о состоянии конкурсных дел. Напрасно мы доказывали ему, что за истекшие сутки ничего существенного не произошло, он и слушать не хотел, говорил, что в Москве должны быть в курсе самомалейших нюансов конкурса. При этом он всегда намечал один и тот же распорядок работы:

— Вот Вам бумага и ручка, — это он мне, — садитесь за мой стол и набросайте проект сообщения в адрес Министерства культуры, — и после небольшой паузы: — а мы тем временем успеем с Давидом Федоровичем сгонять партийку-другую. — Он снимал телефонную трубку и набирал номер своей квартиры, находящейся

в местном Булонском лесу, — скромной копии знаменитого парижского парка.

— Зочка! — говорил он жене, — я сегодня вернусь поздно, мы тут будем составлять доклад о ходе конкурса, так что ты меня не жди. Спокойной ночи!

И начиналась очередная баталия, в которой он неизменно терпел конфузию, а поле боя оставалось за Ойстрахом, игравшим легко и непринужденно, в отличие от натужной игры своего противника, к тому же остро переживавшего свои поражения. Видя это, я как-то полшутя-полусерьезно предупредил Ойстраха, что эти игры добром не кончатся и что в один прекрасный день поверенный применит к нам какие-нибудь санкции: либо велит вынести всю мебель из наших казенных апартаментов, либо предпримет еще что-нибудь в этом роде.

И надо ж было! Как-то по утру в нашу спальню без стука ввалились двое дюжих молодцов и стали выносить громоздкий платяной шкаф из бывшей посольской обстановки.

— Вот оно, начинается, — сказал я Ойстраху, — доигрались!

А вечером, во время очередного вызова «на составление доклада», я с самым серьезным видом сказал Пожидаеву, что Ойстраху лучше бы воздержаться от продолжения матча, иначе мы останемся без единого стула, и объяснил ему причину. На другое утро шкаф (в котором, кстати, мы абсолютно не испытывали ни малейшей надобности) был водружен на прежнее место.

Все свое свободное от конкурсных дел время Давид Федорович посвящал игре на скрипке. Он облачался в полосатую пижаму и вышагивал по большой, неуютно обставленной посольской квартире, исполняя большие куски из разных пьес своего необъятного репертуара. Это бывали счастливые часы свободного музицирования, доставляющего радость игравшему и высокое наслаждение слушающему! Но такие часы случались редко. Гораздо чаще по прошествии считанных минут погруженности в музыкальную нирвану, в дверях возникала фигура человека, затянутого в черное, который молчаливым жестом приглашал Ойстраха следовать за ним.

— О, господи, — вздыхал Давид Федорович, — ничего не поделаешь, придется ехать, — в голосе его слышалась не только досада по поводу прерванного музицирования, но и проскальзывали нотки нежности, как если бы он говорил о ребенке.

Он надевал темный костюм, брал скрипку и шел за Черным Человеком, который в роскошной машине отвозил его к королеве Елизавете — основательнице конкурса, трогательной поклоннице исполнительского искусства, которая и сама училась у таких корифеев, как Тибо и Изаи. Теперь она брала уроки у Ойстраха, пользуясь его кратковременным пребыванием в Брюсселе.

Я пытался разузнать у Давида Федоровича об игре королевы (интересно ведь!), но он отделялся короткими фразами одобрения, хотя и не совсем по существу: «Ой, у нее такая трогательная стойка! А как она старательно тянет смычок!» и т. п., не давав-

шими никакого представления о конечном результате трогательных стараний семидесятитрехлетней женщины, бескорыстно любящей музыку.

Но вот наступил день, когда были объявлены результаты двух отборочных туров: все четверо наших скрипачей попали в число лучших и были допущены к последнему, самому ответственному, этапу конкурса — третьему туру, должествующему определить порядок распределения премий. На этом туре каждому из соревнующихся предстояло исполнять в сопровождении оркестра по два капитальных концерта: один из них по выбору самого конкурсанта, другой — специально сочиненный для конкурса и сохраненный в строжайшей тайне до окончания отбора двенадцати достойнейших.

И вот этот час пробил! Сразу же после обнародования списка лауреатов, их перевели «на казарменное положение», поселив в летней резиденции королевы — ее загородном дворце в Ватерлоо (да, да, том самом, «наполеоновском»). Там они должны были в течение недели, проживая в отдельных изолированных комнатах без права какого бы то ни было общения с внешним миром, разучить концерт бельгийского композитора Ренэ Дефоссе — произведение, надо сказать, весьма заковыристое. Единственное послабление режима: раз в сутки на один час к ним по необходимости допускались аккомпаниаторы, но и те не должны были иметь с собой каких-либо нотных материалов, а тем более выносить таковые за пределы резиденции. Следовательно, мы «на воле» познакомились с концертом Дефоссе только в первый репетиционный день, услышав его дважды в исполнении конкурсантов, вытянувших по жребию первый и второй порядковые номера.

Мне запомнился начальный раздел концерта — его главная партия, длительное время исполняемая без сопровождения оркестра на одном баскэ в быстром темпе и пунктированном ритме, избилующая рискованными скачками. Для меня, как композитора, не было сомнений, что такое трудное и неудобное начало концерта сочинено с расчетом взять, что называется, «быка за рога» и сразу же вывить сильные и слабые стороны каждого соревнующегося. Это хорошо понимали и сами конкурсанты, и они, конечно же, изрядно попотели, подбирая наиболее целесообразную аппликатуру и выгрываясь в острые интонационные и ритмические обороты бравурной главной партии концерта.

Прослушав, как я уже сказал, дважды это новое для всех нас произведение, мы отбыли восвояси, чтобы отдохнуть перед вечерним заездом и поделиться впечатлениями по поводу первой оркестровой репетиции. Ойстрах, как всегда, облачившийся в свою полосатую пижаму, взял скрипку и, к моему величайшему... — нет, не изумлению, а восхищению, начал по памяти играть концерт Дефоссе! Он играл полным звуком, в темпе, шутя преодолевая «корявые» места, — играл так, как будто стоял перед большой аудиторией, вот-вот готовый разразиться бурей аплодисментов! И я понял, что, кроме удивительных слуха и памяти, у этого вели-

кого артиста наличествовала еще и наисовершеннейшая координация между звуковыми представлениями и двигательным аппаратом (сегодня я сравнил бы это свойство с электронным устройством, мгновенно преобразующим получаемую информацию в наиболее соответствующую ей форму движения). То, на что конкурсантам потребовалось до десяти дней упорного труда в идеальных условиях «одиночного заключения», их наставник схватил буквально на лету.

Чудо да и только!

Но вернемся к окончательным результатам конкурса.

Первую премию и «Гран-при» завоевал Леонид Коган. На последнем туре, будучи уже бесспорным фаворитом, он блестяще исполнил Ре-мажорный концерт Паганини, а через день на заключительном гала-концерте лауреатов трех первых премий, который проходил при огромном стечении публики (в том числе и болельщиков из сопредельных стран), он буквально потряс исполнением скрипичного концерта Брамса.

И вот тут-то разыграли поистине «футбольные» страсти: зрители, смыв контролеров, ворвались в артистическую комнату, притиснули концертанта в угол, хватили его за руки, хлопали по плечам — и все требовали автографов, и не каких-нибудь, а именных, для чего орала ему в уши свои имена!.. Шум, гам, толчея несусветная!

Но когда под напором толпы стал раздаваться противный треск чего-то раздавливаемого, администрация не на шутку перепугалась и всеми наличными силами организовала эвакуацию полузадохшегося Когана через один из запасных выходов.

Пробравшись лабиринтами подземных коридоров, мы достигли какой-то подворотни и через нее выбрались на затемненную часть площади, откуда нас никто не ждал. Инкогнито, крадучись, мы начали пробираться через толпу к автомашине и почти достигли ее, как кто-то опознал нашу процессию, и мы вновь очутились в кольце возбужденных ловцов автографов. Но теперь всего лишь несколько шагов отделяло нас от спасительного укрытия, и я, собрав все силы и пользуясь преимуществом в весе, подобно ледоколу буквально «продавил» оставшиеся метры среди моря бушующих страстей и втолкнул тщедушного Леню Когана в салон ожидавшей нас автомашины.

И тут я внезапно получил сильнейший удар в ухо, который сделал бы честь боксеру-легковесу. Оказалось, что некая чересчур экспансивная дама, видя, что добыча ускользает и она рискует остаться без автографа, дала волю своим первобытным инстинктам и отвела душу, за что была вознаграждена... моим автографом, который в ночной сутолоке я, в качестве пострадавшего с полным правом неразборчиво начертал, находясь уже «на своей территории» — в обширном салоне посольского автомобиля.

## *Курьезы Мирона Полякина*

Мирон Полякин<sup>1</sup> вернулся в Советский Союз на постоянное жительство в конце двадцатых годов. Один из первых скрипачей мира (уточню: в табели о рангах его чаще всего ставили вторым — сразу же после Яши Хейфеца), он был до крайности инфантилен, во всяком случае в вопросах социального устройства. Так, он далеко не сразу усвоил принципиальную разницу между покинутым им обществом частного предпринимательства и принявшим его в свое лоно мало знакомым ему миром социализма. В свое время он жил в Петербурге, был одним из самых талантливых учеников Ауэра. Старых воспоминаний оказалось недостаточно для понимания процессов, преобразовавших царскую Россию в Советское государство; и теперь, спустя почти полтора десятилетия, Полякин вновь ступил на землю своей юности, в сущности, иностранцем, лишь сохранившим в памяти русскую речь.

...Здесь же, в Ленинграде, в тридцатые годы круто изменилась и моя судьба — судьба молодого советского композитора, хотя и недостаточно подготовленного возглавлять какой-либо участок музыки, но тем не менее назначенного руководителем Ленинградской филармонии, учреждающей солидной репутации, больше того, знаменитого в международном масштабе.

Среди моих не слишком обширных знаний по части того «кто есть кто» в музыке, Полякин занимал весьма почетное место. Я слышал его записи на пластинках, был знаком с отзывами с нем как о несравненном исполнителе Концерта Глазунова, Чаконы Баха и других произведений мировой классики. Поэтому первым актом своего директорства я положил приобщить ленинградцев к замечательному искусству Полякина. И сразу же натолкнулся на организованное сопротивление специалистов из административного аппарата филармонии, которые открыли мне глаза на то, что «Полякин сборов не делает», и что он «не поедет на один концерт», учитывая мизерность оплаты за сольный концерт не по вновь подготовленной программе. Однако я уперся и распорядился организовать Полякину, кроме концерта в Большом зале

<sup>1</sup> Мирон Борисович Полякин — один из наиболее выдающихся представителей русской школы скрипичного исполнительства. Родившийся в 1895 г. в небольшом городе на Украине, а затем проведший годы учебы в Петербурге (где он обучался в консерватории у известного профессора Л. С. Ауэра), Полякин с 1918 г. длительное время гастролировал по странам Западной Европы и Америки. Скрипачом с мировым именем он в 1927 г. вернулся в СССР и как бы заново открыл для себя мир революционных преобразований и ранее неизвестных ему социальных отношений, которые сложились на родине. Полякин активно включился в концертную деятельность страны, стал преподавать сначала в Ленинградской, а затем в Московской консерваториях, где под его руководством совершенствовался ряд известных молодых советских скрипачей.

В 1941 г. Полякин внезапно скончался в самый разгар своей кипучей педагогической и концертной деятельности, будучи в расцвете сил и таланта.



*Мирон Полякин.*

филармонии, еще два концерта в лучших клубных помещениях Ленинграда. Кроме того — и это самое криминальное — я свою властью посулил гостю оплатить его концерты как новую программу. Уж очень хотелось, чтобы Полякин выступил в Ленинграде!

Но не тут-то было. Поздней ночью в моей квартире раздался телефонный звонок. Звонил из Москвы начальник Управления музыкальных учреждений Комитета по делам искусств Б. Гусман. На высокой ноте он предупредил, что о моих беззакониях стало известно в Комитете и что он, Гусман, категорически настаивает на отмене моего распоряжения и требует, пока не поздно, задержать оплату денег Полякину, а если, паче чаяния, он их уже получил, настоять на возврате в бухгалтерию филармонии всех незаконно полученных сумм. В противном случае вся переплата будет отнесена на счет самого директора. «Официальное предупрежде-

ние на этот счет вам уже послано», — заявил Гусман, прежде чем повесить трубку.

По неопытности я не сразу понял, что начальник управления потому и звонил мне домой во внеслужебное время, чтобы безо всякой огласки (что называется, «в тихую») моими руками подвести оплату выступлений Полякина под общее правило, действовавшее в отношении всех лауреатов республиканских, всесоюзных и прочих конкурсов, всех молодых музыкантов, пробывавших тропы на концертные площадки страны. Не желая создавать прецедент, он психологически точно рассчитал, что молодой директор испугается и впрямь попытается объясняться с Полякиным, и как знать!.. Во всех случаях Комитет останется в стороне, и при любой ревизии можно будет сослаться на то, что, мол, были приняты меры и есть с кого спросить, кого наказать...

Гусман не ошибся. Я посчитал для себя обязательным полученное мною вышестоящее указание и с утра направился в гостиницу, где остановился Полякин, для неприятного, унижительного разговора.

При таких-то вот неподходящих обстоятельствах мы с ним, наконец, познакомились лично. Знаменитый скрипач оказался полноватым, лысоватым, круглолицым человеком средних лет, экспансивным, живо реагирующим на каждую фразу собеседника. Он был явно удивлен, когда увидел перед собой стеснительного молодого человека, отрекомендовавшегося директором столь почтенного учреждения; всем своим видом он дал понять, что я абсолютно не соответствую стандарту дельцов моего ранга, сложившемуся на Западе.

Еще более он был изумлен, когда, робея и заикаясь, я изложил ему причину моего прихода, не скрыв и грозящих мне санкций, если не удастся уладить дело полюбовно.

Вся эта ситуация оказалась для Полякина столь нова, что первой же своей фразой он предопределил отношение к данному делу:

— Слушайте, — сказал он, оглядев меня с ног до головы, — вы мне нравитесь! Вы даже, кажется, не мошенник!?

Я смиренно подтвердил, что действительно не являюсь мошенником.

Тогда Полякин разразился филиппикой против «идиотского» приказа, по которому главным критерием оплаты становится определение, старая или новая программа.

— Для какой-нибудь соплячки даже Мелодия Глюка является новой программой, — кричал он, бегая по номеру, — а для меня, Полякина, вся мировая скрипичная литература является старой программой! Вы-то хотя бы можете это понять? Или нормально объяснить? — Он густо пересыпал свою речь неслестными эпитетами по адресу авторов возмущившей его системы оплаты.

Постепенно он разошелся настолько, что как-то незаметно перескочил через тему и стал рассказывать о своем житье-бытье в Америке. К вопросу о возврате полученных денег он больше не возвращался, видимо, считая его решенным.

— Мне не нравится капиталистическое окружение, — говорил Полякин, доверительно крутя своими пальцами пуговицу на моем пиджаке. — На приеме у миллионера, субсидирующего Карнеги-холл, после моей, Полякина, музыки они там заводят патефон и танцуют фокстрот! Нет, мне не нравится капиталистическое окружение, — повторил он для вящей убедительности.

— А вы думаете, у нас лучше? — вдруг безо всякой модуляции взорвался он, вспомнив нечто наболевшее. — Вот, например, дали мне квартиру пополам с рабочим. А он целые дни тренькает на гитаре, мешает заниматься. Я ему говорю: «Слушай, ведь я играю на скрипке!»

А он отвечает: «А я на гитаре!» Как вам это понравится?!

— А ваш-то Гусман тоже хорош, — вдруг рассмеялся Полякин. — Однажды у них в Комитете городили «представительственный» концерт — есть такие концерты, где и хор поет, и собачки танцуют, и на баянах играют... Так вот, этот самый Гусман, возьми да и вспомни: «Тут, говорят, какой-то Полякин на скрипке почти как и Острах играет; пусть они вместе исполнят какую-нибудь пьесу». И, представьте, с этим пришли ко мне! Но я прямо сказал Гусману: «Вы же, как-никак, музыкант, как вы могли выдумать такое?» И еще добавил ему пару неприятных слов.

Кстати, по части «неприятных слов» Полякин был сама непосредственность. Они словно бы и переставали быть неприятными, так легко, бездумно и без задержек слетали с пухлых полякинских уст. Рассказывали, что на выпускном экзамене в Ленинградской консерватории, после того, как один из скрипачей сыграл Концерт Мендельсона, важный и представительный профессор Налбандян, привлекая всеобщее внимание, громко обратился к Полякину через головы собравшихся: «Мирон, ты помнишь как я играл этот концерт в классе у Ауэра?». «Помню, фальшиво», — немедленно скороговоркой отозвался тот.

А сколько рассказов «на скрипичные темы» ходило среди студентов Московской консерватории, где Мирон Борисович стал преподавать с 1936 года! Особенно богатый урожай курьезов был снят после триумфального выступления группы молодых советских скрипачей на Конкурсе имени королевы Елизаветы Бельгийской в 1937 году. Тогда многие газеты стали наперебой домогаться авторитетного суждения Полякина по поводу результатов конкурса.

Вот образчик интервью Полякина, как оно запечатлено в расхожей консерваторской легенде того времени:

— Как вы оцениваете советских участников конкурса?

— Замечательные скрипачи!

— А как бы вы охарактеризовали их технические возможности?

— У всех у них блестящая техника!

— А звук? — продолжал уточнять отдельные элементы скрипичного исполнительства дотошный корреспондент.

— И звук исключительно красивый и полный.

— Но если быть придирчивым, неужели вы не находите у них каких-нибудь недостатков?

Секундная пауза.

— Нет игры!!! — вдруг выпаливает Полякин и для пущей убедительности подкрепляет свое суждение энергичным движением, должествующим изобразить выразительную игру некоего гипотетического скрипача.

А когда вновь испеченные лауреаты появились, наконец, в консерватории, окруженные шумной толпой рукоплещущих студентов, Полякин тоже присоединил свой голос к хору приветствующих, хотя сделал это в весьма своеобразной форме:

— Поздравляю, — закричал он, обращаясь главным образом к Ойстраху, завоевавшему «Гран-при», — что там скрипачей не было?!

Вскоре после одержанной в Брюсселе победы все участники конкурса были удостоены правительственных наград. Среди награжденных была и ученица Полякина, Марина Козолупова. Мирон Борисович и тут не упустил случая поставить лыко в строку и однажды на уроке выразил свое неудовольствие ее игрой, воскликнув: «Кокарду ей дали, а пальцев она подобрать не может!»

Кстати, о занятиях в классе Полякина. Они нередко превращались в сольные концерты самого мэтра, который решительно предпочитал живой показ словесным пояснениям. Зная это, студенты с нетерпением ожидали момента, когда профессор, исчерпав свой небогатый запас прилагательных и глаголов, внезапно выхватывал у ученика скрипку, начинавшую изнемогать под бременем ученической игры, и блистательно исполнял отрывки из прорабатываемого в классе произведения, после чего возвращал инструмент сконфуженному владельцу со словами:

— Вот как надо это играть!

Иногда он варьировал сопроводительную сентенцию (если был уж очень недоволен), расцветивая ее пояснениями, вроде:

— Здесь так не играют, это там так играют! — и указывал большим пальцем в направлении нижележащего этажа, где происходили занятия других скрипичных классов, кстати, ведомых превосходными педагогами.

Непосредственность Полякина сказывалась буквально на каждом шагу.

Некоторые из оставшихся в живых завсегдатаев музыкальной жизни Ленинградч, возможно, еще помнят случай, когда на сонатный вечер Натана Перельмана и Мирона Полякина в Большом зале филармонии пришел С. М. Киров, очень любивший камерное музицирование. Как всегда, Сергей Миронович пришел без предварительной огласки, ну и, разумеется, без билета, поэтому билетер не пропустил его через главный вход, куда Киров поначалу толкнулся. Сергей Миронович попытался негромко объяснить, кто он... «А все равно, гражданин, надо иметь билет», — ответил бдительный страж. В это время выбежал встревоженный администратор, рассыпался в извинениях и попутно пообещал строго взыскать с билетера. Тут уж Киров вступился и объяснил рети-



*М. Б. Полякин с учениками.  
Слева направо стоят: А. Фелициант, М. Фихтенгольц.  
Сидят: Е. Гилельс, М. Б. Полякин, М. Козолупова.  
Москва. 30-е гг.*

вому администратору, что, по его мнению, билитер исправно нес свою вахту.

Концерт понравился Кирову, и он захотел пройти к артистам и поблагодарить их за доставленное удовольствие. Естественно, за кулисами возникло волнение, причем особенно забеспокоился пианист Н. Перельман, который, зная невоздержанный язык своего партнера, стал ему наскоро внушать правила хорошего поведения:

— Он тебе скажет спасибо, ты, в свою очередь, также его поблагодари, а затем молчи, не лезь со своими обычными рассуждениями.

Мирон Борисович пообещал следовать совету поднаторевшего в житейских делах товарища.

Поначалу все шло как по нотам. Киров выразил артистам свое восхищение, в ответ Перельман и Полякин скромно поблагодарили за высокую оценку их труда. Но Сергей Миронович имел неосторожность в метафорической форме удивиться богатству красок, извлекаемых из маленькой скрипки прикосновением смычка к ее волшебным струнам. И тут Полякин не выдержал:

— Вы говорите «волшебные струны», «волшебные струны»! Но разве это струны?

И постепенно накаляясь, Полякин с близкого расстояния показывал Кирову свою скрипку:

— Это же веревки («вировки» — так он произносил). Я не понимаю, что у нас за страна? Машины мы умеем делать, а струны — так нет!

И пошел, и пошел. Уж от греха подальше бежали и Перельман, и другие присутствующие, а Мирон Борисович продолжал бурно развивать «вариации на тему», пока Киров, улыбаясь, не заверил разошедшегося артиста, что раз у нас научились делать сложные машины, то и струны тоже как-нибудь освоят.

Простодушие Полякина в полной мере проявилось после одного из сольных концертов, где он так сыграл свою коронную пьесу Чакону Баха, что даже закоренелый скептик Иван Иванович Соллертинский, растроганный, вбежал в артистическую и со слезами на глазах бросился к скрипачу на шею: «Это было божественно! — воскликнул он, — никогда я не слышал столь совершенного исполнения этого заигранного скрипачами произведения!» В ответ Полякин, к удивлению всех присутствующих, вдруг задал встречный вопрос: «Кстати, я давно собирался спросить, что такое „Чакона“?»

Полякин умер в 1941 году, умер неожиданно в купе поезда, направляясь на гастроли. При его жизни еще не получила столь широкого развития техника звукозаписи, и, к сожалению, мы не имеем высококачественных дисков, дающих сколько-нибудь верное представление об этом выдающемся мастере скрипичного искусства. Остается лишь довольствоваться альбомом архивных записей, сделанных во время концертов на уровне техники того времени. И мы должны быть благодарны искусству реставраторов, сохранивших для нас хотя бы приблизительное понятие об игре одного из выдающихся скрипачей XX века.

## *«Дон Жуан» Фельзенштейна*

На свой семинар Вальтер Фельзенштейн пригласил деятелей музыкальных театров ряда европейских стран. (Теперь такое мероприятие назвали бы «симпозиум», но тогда — в начале шестидесятых годов — это слово еще не было в ходу.)

От Советского Союза нас приехало в Берлин четверо, ныне здравствующих.

Вначале Фельзенштейн сделал доклад о своей постановке моцартовского «Дон Жуана» на сцене музыкального театра «Комише опер». Доклад этот представил большой интерес, особенно его вступительная часть, посвященная событиям, предшествовавшим памятной ночи, с которой начинается опера.



*С Вальтером Фельзенштейном.  
Москва, 1954 г.*

Фельзенштейн считал предысторию взаимоотношений Дон Жуана и семьи Командора ключевой для сценического воплощения данного произведения. Без уяснения этой предыстории, говорил он в своем докладе, невозможно понять ни причин убийства Командора, ни обстоятельств поисков убийцы, вместе составляющих завязку и последующее развитие действия оперы.

Изучая различные легенды о Дон Жуане, а также расшифровывая намеки, содержащиеся в тексте либретто (в первую очередь диалоги Дон Жуана и Лепорелло), Фельзенштейн следующим образом реконструировал и изложил «вводные данные» своей экспозиции к постановке оперы:

— Когда-то семьи Дон Жуана и Командора связывала тесная дружба. В те времена маленькая дочь Командора — будущая донна Анна — естественно не привлекала особого внимания свое-

вольного и необузданного Дон Жуана, не склонного отказывать себе в удовлетворении самых низменных страстей.

Именно эта необузданность характера вскоре послужила к высылке Дон Жуана за пределы Испании, где он и провел в изгнании десять долгих лет.

Но вот, наконец, Дон Жуан прощен и возвращается на родину. Первым долгом он спешит посетить знакомые места, с которыми у него связаны воспоминания бурной молодости. Среди них — дом Командора, где его, как и прежде, принимают с расprostертыми объятиями сам Командор, заметно постаревший, даже одряхлевший, и его дочь Анна... Встречей с нею Дон Жуан буквально потрясен! За годы, проведенные им в изгнании, маленькая девочка превратилась в очаровательную девушку — нежный бутон распустился роскошным цветком, источающим пьянящий аромат и тающим нектар в глубине своих лепестков.

Безумная страсть овладела Дон Жуаном; отныне все его помыслы направлены на ее удовлетворение. Он узнает, что у Анны есть жених — молодой Оттавио. Нет сомнения, что она принимает своего возлюбленного под покровом ночи, для чего, наверное, (как это было принято в подобных ситуациях), сбрасывает ему веревочную лестницу с балкона спальни.

Дерзкий план созревает у опытного соблазнителя: он должен опередить Оттавио, пришедшего на свидание! В темноте Анна, охваченная нетерпением, не сразу распознает обман, а уж потом, когда будет поздно, все должно обернуться торжеством сластолюбца, уверенного в своей неотразимости.

Однако Анна с первого же мгновения поняла, что проникший к ней мужчина — не Оттавио, и немедленно подняла тревогу. Опасаясь быть узнанным, Дон Жуан спрыгивает с балкона и, пользуясь темнотой, надеется скрыться до того, как разбуженные слуги придут на помощь своей госпоже.

Но тут путь ему преграждает отец Анны — сам Командор...  
...С этого, как известно, и начинается действие оперы.

Хилый старик, размахивающий коротенькой шпажкой, не может, разумеется, причинить серьезного урона полному сил похитителю чести (в чем он уверен!) его единственной дочери. Однако он прилагает яростные усилия, чтобы поразить негодяя. У Дон Жуана другая забота — он должен скрыться неопознанным!

Этим определяется построение данной мизансцены:

Командор нападает, Дон Жуан лишь обороняется, все время стремясь при этом скрыть свое лицо от противника. Но вот вдали показались слуги, бегущие со светильниками, уже выскочила из дома сама Анна, когда неосторожным движением Дон Жуан вдруг обнаруживает себя Командору. Тот потрясен: «как?! — этим негодяем оказался их старинный друг Дон Жуан?» В ужасе опускает шпагу оскорбленный отец. Теперь Дон Жуану нечего терять и он принимает единственное привычное ему решение: одним верным ударом он безжалостно пронзает сердце старика и быстро удаляется, закрывшись широким черным плащом.

При неверном свете факелов Анна и слуги вместе с подоспевшим Оттавио успевают заметить лишь спину исчезающего во тьме незнакомца и запомнить некоторые особенности его походки.

Над трупом отца донна Анна дает клятву отмщения — вместе со своим женихом, доном Оттавио, они найдут и покарают убийцу.

...Позднее мы присутствовали на спектакле, поставленном Фельзенштейном на сцене «Комише опер», и могли воочию убедиться, как мастерски обыграл постановщик тему постепенного опознания в Дон Жуане того дерзкого, кто пытался обесчестить Анну и кто повинен в смерти Командора.

Поначалу Анна вместе с Оттавио просят Дон Жуана, как давнишнего друга семьи, помочь им в поисках убийцы ее отца. Конечно же, Дон Жуан, не задумываясь, обещает им свое содействие.

Но почему-то в сердца молодых закрадывается тревога, едва Дон Жуан поворачивается к ним спиной, и они видят его уходящим? Эта тревога нарастает с каждой последующей встречей, пока, наконец, смутное подозрение не перерастает в уверенность, что именно Дон Жуан и является тем, кого они до той поры тщетно разыскивали на стороне! В справедливости столь ужасного предположения они окончательно утверждают на балу, устроенном Дон Жуаном с целью совращения приглянувшейся ему деревенской девушки Церлины, невесты простака Мазетто. Слишком уж очевидно проявились здесь (в сходной ситуации!) дерзкие повадки Дон Жуана, чтобы не припомнились Анне некоторые приметы той памятной ночи!!

А тут еще подливает масло в огонь донна Эльвира! Покинутая Дон Жуаном, жаждущая мести, она активно включается в поиски сбежавшего возлюбленного с намерением помочь его разоблачению, хотя в глубине души все еще надеется на восстановление прежних с ним отношений.

...Фельзенштейн очень остроумно решил сцены всестороннего опознания Дон Жуана. Так как «словесный портрет» убийцы Командора можно было сличить с оригиналом лишь со стороны спины, то преследователи принуждены были к постоянному «противостоянию» с Дон Жуаном в этой позиции; с другой стороны, Анна может воссоздать в своем воображении предполагаемый облик ночного гостя, только представив его стоящим лицом к лицу с собой.

Отсюда очаровательная двойственность в поведении всех участников сцен преследования, осложненных еще и тем, что Дон Жуану зачастую приходится прилагать специальные усилия, чтобы не походить на самого себя! (Правда, даже в тех случаях, когда он обменивается со своим слугой одеждой, Лепорелло, при всем старании, неспособен подражать осанке и изящным манерам своего господина.)

Само собой разумеется, что решение столь сложных сценических задач предполагает тщательную до деталей отработанность взаимодействия всех слагаемых музыкального театра и в первую очередь высококую культуру актерской игры.

...Здесь уместно сделать отступление и рассказать о некоторых принципах, которыми Фельзенштейн руководствовался многие годы в своей практической деятельности.

Начать с того, что в руководимом им театре не существовало мелочей, ничего второстепенного. Наоборот, все «мелочи» были любовно отшлифованы и так пригнаны друг к другу, что начинали приобретать смысловое, чуть ли не лейтмотивное назначение.

Взять хотя бы свет. Можно было диву даваться, изучая световую партитуру любого из поставленных Фельзенштейном спектаклей. Кроме обычной световой аппаратуры (которую, кстати, он использовал виртуозно), в его постановках всегда фигурировали тончайшие подсветки, различные переносные фонари и фонарики «кинжального» и «пистолетного» действия (вплоть до карманных) для проявления важных сценических деталей. Каждый из этих осветительных приборов вверялся попечению специалиста, ответственного за его правильное — «в музыке» — функционирование. Не допускалось никакой взаимозаменяемости: тот, кто отрепетировал, положим, высвечивание кончика носа персонажа Икс в момент действия Игрек, обязан был выполнять эту художественно-важную (по мнению постановщика) работу на всех без исключения представлениях данного названия; в противном случае Фельзенштейн свободно мог отменить спектакль (такие случаи бывали и нередко!), считая недопустимой утрату даже малейшего из придуманных им эффектов.

Зато тщательное исполнение его световых партитур приводило подчас к поразительным результатам, в чем мы смогли убедиться на спектакле «Дон Жуан», где постановщик средствами выразительной игры света и теней напоминал зрителям в нужных местах экспозицию спектакля — бегство убийцы в ночи!

(Кстати, москвичи имели возможность оценить точность манипулирования Фельзенштейна со светом на спектакле «Отелло», показанном в ходе одной из гастролей театра «Комише опер». Здесь — в сцене бури — он поразил зрителей синхронностью всплесков музыки со вспышками молний; это произвело неотразимое впечатление, тем более, что молнии каждый раз высвечивали нечто важное среди групп мечущихся по сцене людей.)

Конечно, любителям костюмированных концертов (иначе, «чистого» пения) могла показаться излишней подобная скрупулезность, но Фельзенштейн придавал первостепенное значение точной отработке свето- звукоигровых совпадений на оперной сцене. Он не признавал пения «под дирижера» или «под суфлера», пения с авансцены «в публику», так же как и ряда других условностей традиционного оперного исполнительства. Для него в момент исполнения не существовало разделения на лицедеев и зрителей; он просто приоткрывал перед зрительным залом занавес, за которым, оказывается, разыгрывалось некое действие, исполненное жизненной правды — правды искусства. Вследствие этого он требовал от артистов — певцов — досконального значения исполняемой музыки, умения петь с любой точки сценической площадки, в любом по-

ложении по отношению к дирижеру и в самых неудобных игровых позах...

Хотя подобные требования отталкивали от него многих хороших певцов, непривычных к синтетическому искусству, Фельзенштейн ни на йоту не поступился своими принципами и даже в тех случаях, когда «Комише опер» покидали дирижеры-соратники (такое тоже бывало!). Всей своей деятельностью, всем своим авторитетом он всю жизнь утверждал в руководимом им оперном театре приоритет режиссера-постановщика, в музыке «вычитывающего» свои впечатляющие спектакли.

...Финальная картина оперы «Дон Жуан» по праву может быть названа в числе тех фельзенштейновских находок, которые надолго запомнятся зрителям.

Интерьер, где Дон Жуан предается гурманским наслаждениям, поражает роскошным убранством, ослепительной белизной накрытого на две персоны стола, сверканием столового хрусталя и серебряной посуды. Огромная люстра озаряет светом множества свечей самого хозяина замка и услужливающего ему Лепорелло.

Дон Жуан пребывает в состоянии полной беззаботности. Кажется, ничто не может омрачить радостного предвкушения предстоящей интимной встречи, даже воркотня Лепорелло, уставшего от бесконечных любовных походов своего господина. Лишь неожиданное вторжение донны Эльвиры несколько нарушает душевное равновесие повесы, но и эту назойливую посетительницу удастся выдворить... Но нет!..

Зловещая целотонная тема, звуки тромбонов и тремоло струнных возвещают приход иного гостя, о котором Дон Жуан начисто забыл, хотя и пригласил его к себе накануне. Тяжко ступая, в дверях показывается мраморная статуя, огромная тень от которой ложится через всю комнату и зловеще проецируется на противоположной стене (одна из великолепных световых находок постановщика!). Каким маленьким и жалким кажется Дон Жуан перед этим воплощением безжалостного рока, хотя и храбрится и даже пытается разыграть роль радушного хозяина и на равных говорить с каменным изваянием. Статуя протягивает каменную руку, и Дон Жуан вынужден пожать ее...

И тут происходит «короткое замыкание» (трудно подобрать другое слово) — свет гаснет повсюду: на сцене, в оркестре, во всех фойе, даже на указателях запасных выходов (такое могло быть разрешено только Фельзенштейну!).. Я бы даже не удивился, если бы узнал, что свет погас и на улице, в районе, во всем городе!.. Абсолютная тьма!! И продолжалась она всего каких-нибудь десять секунд. ...Но вот снова загорелся свет, и — боже мой! — какое страшное опустошение произошло за этот короткий промежуток времени:

Прожженная во многих местах скатерть чудом удержалась на краю стола, только несколько жалких обломков напоминали о недавней роскошной сервировке... Опрокинутые стулья, сдернутый с места ковер... И над всем этим чудовищным погромом лишь

медленно раскачивалась огромная люстра, погашенные свечи которой еще источали едкий синеватый дымок... Показалось, что в зале запахло серой!..

Теперь, когда возмездие свершилось, из-под стола вылезает насмерть перепуганный Лепорелло. Он даже не в состоянии толком объяснить вошедшим (а в поисках Дон Жуана объединились все жаждущие принять участие в расплате), что же, собственно, произошло с его господином, и лишь старается всех уверить, что всегда осуждал порочные наклонности Дон Жуана, а помогал ему, только уступая угрозам...

Все удовлетворены: судьба покарала нечестивца.

...Вот вкратце некоторые «опорные пункты» одной из интереснейших постановок Вальтера Фельзенштейна на музыкальном театре.

## *Мы — гости Венской оперы*

В 1955 году мы с Шостаковичем были приглашены на открытие (Eröffnung) Венской оперы после ее восстановления из руин. Он был приглашен как знаменитый композитор, я — как вновь назначенный директор Большого театра Союза ССР.

В левой нижней части присланных нам роскошных пригластельных билетов было отгиснуто — «темный костюм обязателен». Этому предупреждению мы не придали значения, считая, что наши костюмы и так достаточно темные.

Как это часто бывает, документы на выезд нам оформили в самый последний момент, и мы вылетели из Москвы лишь за несколько часов до начала спектакля (не говоря уже о том, что пропустили данный накануне для гостей в Вене торжественный прием с речами и взаимными представлениями).

Самолет тогда летал с промежуточной посадкой в Будапеште. В тот день здесь была плохая, дождливая погода, и мы пару часов пронервничали на будапештском аэродроме. Наконец, за полтора часа до начала спектакля мы появились в Советском посольстве в Вене.

Нас встретил переполненный нетерпением милейший посол СССР в Австрии С. И. Авилов, который пожурил нас за опоздание, наскоро ввел в курс пропущенной нами церемонии открытия и велел немедленно облачаться... во фраки. Заминка. Фраков у нас не было и нет. Авилов буквально взвился под потолок.

— Ведь на пригластельном билете было ясно указано — «темный костюм обязателен».

— Да ведь мы и так в темных костюмах...

— Темный костюм в данном случае — это фрак, на худой конец — смокинг!

Не теряя времени Авилов вызвал первого секретаря посольства,



*На открытии Венской оперы.*

*Слева направо сидят: Д. Д. Шостакович, Бруно Вальтер с дочерью Лоттой  
Стоят: М. И. Чулаки и директор Парижской Grand Opéra Жак Верг.  
Вена, 1955 г.*

многоопытного в подобных делах Карпова и дал ему задание срочно достать два фрака в какой-нибудь прокатной костюмерной.

— Возможно, за поздним временем они уже все закрыты, но Вы пробейтесь с черного хода, не мне Вас учить!..

Но тут встал на дыбы Шостакович. Он категорически заявил, что прокатного фрака он не наденет. «Пусть принимают нас такими, как мы есть, или же вовсе не принимают», — закончил он свой официальный «протест» послу.

Делать было нечего, и Авилов выпустил нас на наш собственный страх и риск быть выгнанными с позором из здания Венской оперы.

Был дождливый вечер. К зданию Оперы двигались запрудившие все подъездные пути роскошные лимузины — такси к району,

прилежавшему к Опере, не допускались. Те из приглашенных, у кого не было собственных машин, вынуждены были шлепать по жидкой грязи, подняв подолы дорогих вечерних туалетов, прячась от морозящего дождя под зонтиками и плащами с капюшонами.

Мы с Шостаковичем оказались в более благоприятном положении, ибо нам была выделена посольская рыжая «Победа», и мы включились в процессию кадиллаков и мерседесов, медленно продвигавшихся по направлению к Рингу.

Перед главным входом в театр образовалась пробка, и мы в течение добрых десяти минут имели возможность наблюдать, как из предыдущих машин непрерывной чередой вылезали типичные «леди и джентльмены», сразу же попадавшие под опеку раззолоченных швейцаров с аксельбантами (ни дать, ни взять — «маршалы»), которые, охраняя прибывавших гостей от непогоды, помогали им делать последние шаги от автомашин к массивным дверям фойе.

Но вот пришла и наша очередь. «Маршал» распахнул дверцу «Победы», и мы, придерживая головные уборы, влекомые под зонтом «маршала», проследовали в театр.

Первое, что нас ошеломило, — в фойе находилось полным-полно людей уже без верхней одежды, стоящих впритирку друг к другу (вот уж, подлинно, битком набито!): мужчины во фраках (некоторые с широкими голубыми или красными лентами через плечо), дамы — оголенные, увешанные драгоценностями в такой мере, что иные казались прикрытыми от нескромных взоров только блеском сверкающих камней. (Потом выяснилось, что все ждали прибытия какой-то, чуть ли не коронованной особы.) Сквозь всю эту разодетую толпу нам — в наших скромных кепочках и осенних пальтишках — предстояло пробиться к лестничному маршу, ведущему на первый ярус, где находилась ложа, обозначенная на наших пригласительных билетах.

Более мощного сложения, я продирался первым, выставив вперед левый локоть и (как я потом фигурально высказался) «сдирая бриллианты с обнаженных плеч». Шостакович семенил в фарватере, стараясь не оторваться, и все время приговаривал: «Только бы не выгнали! Терпеть не могу, когда выгоняют!!» Наконец искомая ложа была достигнута, и мы облегченно вздохнули, увидев сразу же за дверью стоячую вешалку для верхней одежды.

— Вот и прекрасно, разденемся в предбаннике — обрадовался Д. Д. (так обычно мы называли Шостаковича за глаза).

Ложа была «порционная», на пять человек: три места впереди у барьера и два по второму ряду. Первые кресла были уже заняты каким-то пожилым господином, отмеченным обильной россыпью мелких брелочных орденов, и двумя его дебелыми спутниками дважды бальзаковского возраста, оголенными чуть не до пояса.

Мы сели на оставшиеся места и сразу почувствовали облегчение, взяв первый барьер — то бишь удачно скрыв отсутствие фраков. Но тут оказалось, что с наших мест ничего не было видно,

кроме жирных колышущихся спин, декорированных ожерельями и колье.

— Чтобы так одеваться, нужно иметь на это право, — ворчал про себя Шостакович.

В этот момент впереди сидящий господин, не поворачиваясь, скрипучим голосом объявил нам, что ложа занята. По старой советской привычке я вытащил билеты и попытался выяснить наши права на данные места, но тот лишь отмахнулся и повторил еще более безапелляционно: «Повторяю, ложа занята».

Вот оно, начинается, — заерзал на своем месте Шостакович.

Ему уже предвиделось, как нас начнут пересаживать, и обнаружится, что одеты мы не по форме. Я вышел в коридор, нашел одного из «маршалов», продававшего в данный момент программки, и показал ему наши билеты. Он на месте разобрался в ситуации и попросил тех трех очистить ложу, занятую ими по ошибке.

Итак, мы сели, наконец, на свои положенные места. Вскоре к нам присоединились еще трое: маститый дирижер Бруно Вальтер с дочерью, представительной дамой в возрасте, и тогдашний директор парижского театра «Гранд-Опера» Жак Верт.

Как только Шостакович стал видим для остального зала, началось то, что иначе не назовешь, как «издержками известности»: все фоторепортеры, оставив в покое различных титулованных особ, шейхов и самого мистера Даллета, переключили свое внимание исключительно на композиторе; они выстроились перед первым рядом партера и даже на самой авансцене и стали буквально «расстреливать» его из своих фото- и киноаппаратов.

В единственном антракте (на открытии шла опера «Фиделио») многочисленные газетчики бросились в нашу неприметную ложу в погоне за интервью и крупными кадрами. Для всех желающих места не хватало, и поэтому нас (Д. Д. и меня за компанию) вытащили в главное фойе. Как мы ни отбивались, боясь показаться на публике в наших пиджачных костюмах, все-таки нас затащили на самое видное место, под ногу некоей мозаичной дамы, стилизованно изображенной на гладкой мраморной стене. Так мы и были запечатлены для «распубликования» в газетах.

На другой день все газеты поместили отчеты о спектакле, данном на открытии, где значительное место занимали отрывки из интервью с Шостаковичем, снабженные соответствующими фото. Особенно запомнилась статья, которая начиналась так: «Кто эти двое в уличных костюмах? Конечно же, это такие-то такие-то (имена рек)». И дальше шло — нет, не порицание, а... одобрение нашего поведения, возведенного в некий принцип. Газета рассуждала примерно так: устроители празднования дня возрождения Венской оперы превратили это всенародное торжество в парад роскошных туалетов, в мероприятие для богачей и знати, сделали его недоступным для простых любителей, истинных и бескорыстных ценителей музыкального искусства.

— Что это — праздник музыки или парад фраков? — вопрошала

газета и тут же горячо поддержала смелость людей, осмелившихся сломить «фрачный барьер».

Уже на следующий день, когда проходил второй из объявленных спектаклей открытия, на нем присутствовало немало зрителей в обычных костюмах. Газеты утверждали, что этому в значительной мере послужил наш пример, помогший распахнуть двери одного из величайших театров мира для широкой демократической аудитории.

...Обо всех этих событиях почти тридцатилетней давности напоминают висящие в моем кабинете две большие фотографии, подаренные Агенством печати Австрии. На одной из них запечатлена снятая извне ложа, и мы в ней — все пятеро — в ожидании начала спектакля. На второй — Д. Д. и я, одетые не по форме, преодолеваем первые минуты скованности у ног «мозаичной дамы» в фойе театра.

## *Из «прокофьевизмов»*

Сергей Сергеевич Прокофьев приехал в СССР после более чем двадцатилетнего пребывания в странах Запада. Некоторые черты его характера сформировались под влиянием тамошнего образа жизни. Приведу для примера пару «прокофьевизмов», из числа рассказанных мне в разное время А. И. Хачатуряном и И. О. Дунаевским.

\* \*

\*

Группа виднейших советских композиторов во главе с Прокофьевым пришла на прием к заместителю председателя Совета народных комиссаров В. И. Межлауку по вопросу строительства кооперативного дома (ныне — это дом на ул. Готвальда № 10).

Секретарь Межлаука предупредил посетителей, что Валерий Иванович собирается на заседание Совнаркома и просил их быть по возможности краткими. Когда композиторы вошли в кабинет Межлаука и тот, извинившись, сказал, что может уделить им не более десяти минут, Прокофьев с великолепной светскостью возразил:

— Ну, наш-то вопрос займет у вас не более двух минут, поэтому восемь минут мы можем просто поболтать!

\* \*

\*

В свете различных постановлений по вопросам искусства, в которых, начиная с 1932 года, у нас не было недостатка, Прокофьев долгое время ходил в подозреваемых по части (как бы это поточнее выразиться) «отсутствия должного иммунитета к формализму», тем более, что многие годы он жил на Западе и это (по

мнению некоторых деятелей) не могло пройти бесследно для формирования его эстетических воззрений. Поэтому, когда С. С. демонстрировал в Комитете по делам искусств свои произведения, редакционных работников всегда лихорадило: как музыканты они отдавали должное таланту и блестящему мастерству Прокофьева, и в то же время служебный долг призывал их к бдительности, к беспощадному отсеиванию в интересах народа (?) всего чуждого, недоступного его (народа) пониманию. А Прокофьев, как нарочно, постоянно ставил их в тупик — то кадансом, разрешаемым не туда, куда следует, а то слишком уж неожиданным мелодическим вывертом!..

Особенно неуютно чувствовал себя в таких случаях заместитель начальника музыкального управления Борис Израилевич Гусман, — хороший музыкант, хотя и затурканный, трепетавший перед начальством и постепенно научившийся слушать музыку, что называется, «начальственным ухом», он искренне приветствовал в творчестве Прокофьева все наиболее доступное, безобидное и, наоборот, приходил в отчаяние, если тот давал повод для недоуменных пожатий плечами. В общем, это был болельщик Прокофьева, но — если так можно выразиться — «болельщик наоборот». Прокофьев знал об этом и с видимым удовольствием пугал Гусмана всевозможными жестокостями, нарочито выделяя их из общего контекста музыки; вместе с тем он изредка заострял внимание и на каком-нибудь сверхблагополучном обороте, размазывая его исполнительски и озорно приговаривал при этом: «...а это каданс для Гусмана».

## *Дискуссия на полифоническую тему*

Среди сонма деятелей, в разное время возглавлявших Комитет по делам искусств при Совмине СССР, наиболее соответствовал своему назначению Николай Николаевич Беспалов, — окаяющий волжанин, с успехом восполнявший недостаток систематического образования природной смекалкой и умением ориентироваться в сложных ситуациях.

Хотя Беспалов и не имел специального образования, он временами бывал вынужден вмешиваться и в дела музыкальные, особенно в тех случаях, когда требовалось неотложное решение Комитета по делам искусств на высшем уровне.

Так случилось, например, с Прелюдиями и фугами Шостаковича, которые сразу же после их появления были объявлены иными музикасами очередным вывихом композитора, никак не могущего утвердиться на позициях народности и реализма.

Тут Беспалов, подобно мусоргскому Варлааму («коль дело до петли доходит») сам взялся разобраться в столь щекотливом

деле, для чего однажды после полуночи (самое подходящее, свободное от оперативной суетни время) собрал у себя группу музыкантов из числа работников аппарата комитета и устроил прослушивание нового сочинения Шостаковича.

Приглашенная в качестве исполнительницы Татьяна Петровна Николаева сыграла перед собравшимися четыре Прелюдии и фуги, после чего Беспалов в весьма своеобразной форме открыл «музыкальную» дискуссию.

— Ну, бояре, — громогласно начал этот «министр изяшных искусств», стоя посреди обширного кабинета и обращаясь ко всем вместе и ни к кому в отдельности, — за что вы обг... эту музыку?!

После такого «приглашения к приемам» никто из «бояр», разумеется, и не подумал высунуть нос и защитить точку зрения, которая могла бы хоть в малейшей степени подпасть под эстетическую категорию, столь определенно сформулированную председателем.

Тем и закончилась свободная дискуссия на полифоническую тему, в какой-то мере решившая судьбу данного произведения на начальном этапе выхода в свет.

## *Бессловесный суфлер*

Известный ленинградский дирижер Эдуард Петрович Грикуров<sup>1</sup> вспоминал, как однажды ему, тогда еще студенту консерватории, впервые пришлось принимать участие в «настоящем» оперном спектакле — одном из тех облегченных мероприятий, которые традиционно украшали летние сезоны знаменитого Сестрорецкого курорта.

Было это в далекие двадцатые годы, когда Эдуард Петрович, подобно многим своим однокашникам, постоянно бывал озабочен поисками приработков в сферах, иногда даже весьма далеких от музыки. А тут вдруг подвернулось заманчивое предложение: просуфлировать в опере «Фауст», даваемой силами профессиональных артистов! — это тебе не вагоны грузить на вокзале, соседствующим с открытой сценой курзала!..

Участниками спектакля были набраны, что называется, «с бору по сосенке» через Посредрабис (была в те времена такая органи-

<sup>1</sup> Эдуард Петрович Грикуров (1907—1982) — начал свою деятельность на посту художественного руководителя Оркестра русских народных инструментов им. Андреева. Впоследствии он посвятил себя оперному искусству и последовательно занимал посты дирижера, главного дирижера и художественного руководителя Ленинградского Малого оперного театра, а через некоторое время прошел аналогичный путь и в стенах Академического театра оперы и балета им. Кирова (1956—1960). Последние годы жизни был профессором по классу дирижирования Ленинградской консерватории.

зация, родственная Бирже труда), из числа артистов, не имевших постоянного места работы и утративших связь с театрами, где раньше служили. Они увидели друг друга за какой-нибудь час до начала и им оставалось времени лишь для переодевания и элементарного знакомства с «географией» и другими условностями предстоящего спектакля. Ни о каких репетициях, разумеется, не могло быть и речи, и поэтому все они, едва выслушав краткие наставления помрежа и приблизительно уяснив «кто есть кто», бросились искать самого нужного в данной ситуации человека — суфлера, которому наперебой стали докладывать, что не слишком тверды по части текста (обычное дело!) и поэтому просят подавать слова по возможности четче, раздельнее, а иначе...

Грикуров, как мог, успокоил их и пошел разыскивать рабочее место суфлера. Поиски привели его к небольшому пульту, скрытому в закутке среди двух легких кулис, на котором уже лежал раскрытый на первой странице, освещаемый рожковой лампой клавир оперы; подходящая высота пульта и удобное кресло перед ним обеспечивали необходимые условия для предстоящей работы. Удостоверившись в этом, Эдуард Петрович вышел за пределы курзала.

До начала спектакля оставалось минут сорок — сорок пять, и Грикуров, пользуясь прекрасной погодой (стоял пик ленинградского лета), решил искупаться, благо море плескалось совсем рядом и манило приезжего освежиться после асфальтовой духоты большого города.

Купание в теплом море продолжалось вплоть до первого звонка, а когда прозвенел второй, Грикуров не спеша оделся и направился к курзалу, рассчитывая к последнему — третьему звонку появиться на своем рабочем месте, и за время пока длится музыкальное вступление, успеть снять пиджак, удобно устроиться в кресле и полностью изготвиться к исполнению суфлерских обязанностей.

Но вот отзвучало вступление и пошел занавес. Грикуров — весь внимание! — перелистнул соответствующую страницу клавиря и обмер: вокальные партии были подтекстованы на одном лишь языке — языке оригинала! От незнакомых французских слов у несчастного суфлера буквально зарябило в глазах!.. А тут еще Старый Фауст бочком приближается чуть не к самому пульту — ждет помощи!..

И тогда Эдуард Петрович неожиданно для самого себя принял отчаянное решение: суфлировать во что бы то ни стало, пусть без слов! Артисты должны поверить, что суфлер на месте, суфлер помогает! И он начал энергично артикулировать губами, временами слегка привставать на своем кресле, подаваться всем корпусом в сторону сцены, словом, проявлять величайшее усердие... О, это было мимическое представление в лучших традициях эстрадных номеров данного жанра!

Как ни странно, но артисты сразу же поддались гипнозу столь необычайного суфлирования. В сознании каждого из них, цепляясь

друг за друга, восстанавливались, казалось бы, давно забытые фразы: отдельные мотивы вызывали из «запасников» памяти соответствующие им слова, и подобно тому, как старые цирковые лошади при звуках знакомой музыки вспоминают танцевальные па, так и участники сестрорецкого спектакля последовательно «припоминали» на видавшей виды сцене знаменитого курорта бесмертную оперу Гуно.

Чем ближе к концу акта, тем все больше входили во вкус лицедейства, успокаивались участники этого, в сущности, импровизированного представления — все, кроме Грикурова: этот-то прекрасно понимал, что в любую минуту можно ожидать какого-нибудь сбоя, и тогда возводимое на песке (и на нервах!) здание разом рухнет, и он — бессловесный суфлер — вряд ли чем сможет помочь растерявшимся артистам.

...Кое-как дотянули до антракта.

Публика одарила артистов по-курортному жидкими аплодисментами: артисты раскланивались и расточали в публику наигранные улыбки, Грикуров же — каждому свое — в изнеможении плюхнулся в кресло, стер со лба холодный пот и смог, наконец, отдышаться. Хотя в глазах у него все еще рябило от словосочетаний на французском языке, в глубинах памяти все настойчивее складывались подходящие случаю исконно русские выражения. Он бросился искать помрежа и после долгих препирательств добыл («из-под земли достал») экземпляр клавира с русским текстом.

Второе отделение оперного спектакля (опера шла с большими купюрами преимущественно массовых сцен и поэтому была поделена на две части) прошло безо всяких происшествий, если не считать, что артисты при последующем, озвученном суфлировании иногда перевирали подсказки суфлера, по-своему их «интерпретировали». Удивительное дело: оказывается, наша память исправно срабатывает лишь до тех пор, пока ее не лишают самостоятельных усилий, не ставят в зависимость от чьей-нибудь опеки (когда же полагаются на кого-то, недолго и самому оплошать).

После окончания представления артисты радостно поздравляли друг друга с благополучным исходом этого — дай бог, не последнего — выступления их случайной «сборной команды». Кое-какие комплименты перепали и на долю Грикурова, хотя отдельные участники спектакля отмечали некоторую неуверенность, с какой он суфлировал во втором отделении.

— Но зато в первом отделении Вы держались просто молодец! — на прощание ободрил Эдуарда Петровича старейший и опытный во всем этом сборище исполнитель роли Мефистофеля.

## Яншин — флейтист

Дом отдыха Большого театра «Серебряный бор» был весьма популярен среди артистов многих других московских театров. Привлекала возможность, не выезжая из города, без затей провести денек-другой на природе, в обширном деревянном доме с верандами и соляриями, где царил дух семейности и где всех ожидало внимательное обслуживание и хорошая — без изыска — кухня. А чего еще было желать людям искусства, чьи профессии требовали постоянного изнурительного напряжения на публике? Уж, конечно, не развлечений!

Отдыхал здесь как-то и замечательный артист МХАТа Михаил Михайлович Яншин. В то время он готовился к предстоящей премьере комедии Шеридана «Школа злословия». В этой постановке драматургически важную роль должна была играть песенка «Голубок и горлица никогда не ссорятся», которую сэр Питер (Яншин) и его прелестная жена леди Тизл (Андровская) распевают дуэтом, аккомпанируя себе на флейте и арфе. Их согласные воркования, каждый раз оканчивающиеся бурными ссорами, требовали особенной гибкости музыкального сопровождения, точной расстановки пауз для коротких и разнообразных реплик, а также ряда других чисто импровизационных тонкостей, трудно достижимых при обычной «закулисной» музыке. Поэтому оба талантливейших артиста, видимо, памятуя, что «не боги горшки обжигают», справедливо решили научиться играть на соответствующих инструментах в такой мере, чтобы исполняемая ими песенка стала органической частью игровой ткани спектакля.

История умалчивает, где упражнялась на арфе Ольга Николаевна Андровская, но Михаил Михайлович Яншин избрал для своих флейтовых экзерсисов именно Дом отдыха Большого театра, где, как ему казалось, сам воздух был пропитан музыкой. И он, поселившись в комнате на втором этаже, стал усердно выдувать на своем капризном инструменте начало песенки «Голубок и горлица никогда не ссорятся»...

Упражнения Яншина сразу привлекли внимание других отдыхающих, тем более, что в «Серебряном бору» существовало неписаное правило: не отравлять жизнь окружающим взаимной звуковой разноголосицей. Яншин же об этом не догадывался, а ему (из уважения, что ли?) никто не решался разъяснить, что именно от музыки-то и отдыхают здесь артисты музыкального театра!

И вот с утра и до вечера с небольшими перерывами из комнаты Яншина стало доноситься натужное, крайне надоедливое высвистывание «Голубок и горлица...»

И надо ж было случиться, что в то время в «Сербор» (как сокращенно называли свой Дом отдыха артисты Большого театра) на пару дней заскочил некто Ютсон. Вид он имел, мягко выражаясь, не слишком импозантный, и если в черном пиджачном костюме и при галстукке его еще пускали в Большой театр, то



*О. Н. Андровская (леди Тизл) и М. М. Янишин (сэр Питэр)  
в спектакле МХАТа «Школа злословия» Р. Шеридана.*

«на природе», в затрапезной одежде, он по всем статьям сильно смахивал на мусорщика, собирающегося приступить к очистке садовых дорожек.

Неоднократно проходя под окнами, откуда доносились дрожащие звуки, Ютсон наконец заинтересовался тем упорством, с каким Яншин добивался исполнительского совершенства, и, поднявшись по скрипучей лестнице, постучал в дверь, за которой в поте лица трудился Михаил Михайлович. Получив разрешение войти, Ютсон переступил порог комнаты и в нерешительности остановился, комкая в руках неопределенного цвета кепочку и не зная с чего начать разговор. Наконец взор его остановился на блестящем металлическом инструменте, который держал в руках хозяин комнаты.

— И вот на этом вы все время играете? — спросил Ютсон.

Яншин подтвердил, что именно на этом он и играет, и с некоторой даже гордостью продемонстрировал посетителю флейту, усыпанную, словно чешуей, сложной системой рычажков, клапанов и отверстий.

— А как вы на этом играете? — продолжал допытываться Ютсон.

Яншин привел флейту в рабочее состояние, некоторое время прилаживался и, наконец, с известной долей отваги извлек вытверженные им четыре начальных звука песенки «Голубок и горлица». При этом пухлое, доброе лицо артиста исказилось зверской гримасой, наглядно свидетельствующей о тех невероятных усилиях, которые потребовались для звукоизвлечения на этом инструменте.

— А я тоже так смогу? — осмелев спросил Ютсон.

Тут Яншин не выдержал и пустился в пространные рассуждения, что для того, чтобы играть на флейте, нужно не только долго учиться, но еще иметь музыкальные способности, чтоб не сказать больше — талант.

Ютсон внимательно выслушал импровизированную лекцию, покивал головой, пару раз поддакнул и вдруг попросил разрешения самому подуть в флейту, тем более — как он доверительно сообщил Яншину — что в детстве он безуспешно пробовал играть на самодельных свистульках. Теперь ему, видите ли, интересно вспомнить далекие годы, особенно в виду наличия такого красивого инструмента.

Яншин был весьма шокирован самонадеянностью пришельца, столь очевидного недотёпы, однако он справедливо рассудил, что в данной ситуации лучше всего дать тому возможность лично убедиться в несостоятельности своих музыкальных претензий: пусть-де почувствует разницу между детскими свистульками и благородным продуктом многовекового развития материальной части мировой музыкальной культуры!

...И вот Ютсон держит в руках заинтересовавший его инструмент. Он пробует дуть в него то с одного конца, то с другого, потом, вспоминая, как это делал Яншин, направляет сильную



*М. И. Чулаки — директор Большого театра СССР.*

струю воздуха поперек трубки — никакого впечатления! Тогда Ютсон делает зверскую гримасу — совсем по Яншину — и дует, дует изо всех сил. Внезапно флейта оживает и отзывается на это насилие звероподобным ревом. А-а, наконец-то! И по мере того, как Ютсон все больше привыкает к новой для него «свистульке», звук ее устанавливается, выравнивается и — о чудо! — становится благородным, красивым, певучим. Буквально на глазах у потрясенного Яншина происходит удивительное преобразование: не мусорщик, а вдохновенный артист стоит перед ним, извлекая из усмирённого инструмента дивные кантилены и жемчужные россыпи пассажей!..

Яншин медленно оседает в плетенное дачное кресло. «Кто вы такой?» — едва произносит он, однако ответа так и не получает: «привидение» уже исчезло, дематериализовавшись так же внезапно, как и возникло. И лишь оставленная на столе флейта, казалось, едва слышно еще истекает остатками недоигранных мелодий.

...А тем временем лауреат всесоюзного конкурса, артист оркестра Большого театра Иосиф Ютсон красочно в лицах рассказывал всем встречным-поперечным, как он нашел верное средство нейтрализовать возмутителя спокойствия, нарушавшего установленный распорядок. И тем способствовал очищению среды обитания «серборцев» от засорения ее вредными для самочувствия музыкантов звуковыми примесями.

## Содержание

|  |     |
|--|-----|
| От составителя . . . . .                                       | 3   |
| АВТОР — ОБ АВТОРЕ (ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ) . . . . .               | 6   |
| НА БЕРЕГАХ ВОЛХОВА . . . . .                                   | 21  |
| АЛЕКСАНДР ГЛАЗУНОВ . . . . .                                   | 24  |
| О В. ЩЕРБАЧЕВЕ И ЕГО ШКОЛЕ . . . . .                           | 30  |
| ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ (ГАВРИИЛ ПОПОВ) . . . . .                    | 46  |
| НАСЛЕДНИК МОГИКАН (ЮРИИ ШАПОРИН) . . . . .                     | 52  |
| ИВАН ДЗЕРЖИНСКИЙ, КАКИМ Я ЕГО ЗНАЛ . . . . .                   | 61  |
| И. О. ДУНАЕВСКИЙ И ЕГО ПИСЬМА . . . . .                        | 66  |
| ПРОБЛЕМЫ ОРКЕСТРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ . . . . .                     | 70  |
| О БЕНДЖАМИНЕ БРИТТЕНЕ . . . . .                                | 73  |
| И. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ . . . . .                                  | 82  |
| ТОЛЬКО О ДИРИЖИРОВАНИИ . . . . .                               |     |
| (вместо протокола одного собеседования) . . . . .              | 88  |
| ДУША МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА (А. Ш. МЕЛИК-ПАШАЕВ) . . . . .        | 99  |
| ЛЕНИНГРАДСКИЙ ДИРИЖЕР (К. И. ЭЛИАСБЕРГ) . . . . .              | 104 |
| ПАРАДОКСЫ С. А. САМОСУДА . . . . .                             | 110 |
| ЮРИЙ ФАЙЕР И ЕГО КНИГА . . . . .                               | 113 |
| КТО ЯВЛЯЕТСЯ АВТОРОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ? . . . . . | 118 |
| ИЗ ДНЕВНИКА ЗАРУБЕЖНЫХ ГАСТРОЛЕЙ . . . . .                     | 140 |
| МЫСЛИТЕЛЬ НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ (М. В. ЮДИНА) . . . . .        | 146 |
| А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР — ЛИЧНО И ПОНАСЛЫШКЕ . . . . .             | 151 |
| ЗОЛОТОЕ ЗВУЧАНИЕ РОЯЛЯ (ЭМИЛЬ ГИЛЕЛЬС) . . . . .               | 153 |
| ЧЕЛОВЕК С ВОЛШЕБНОЙ СКРИПКОЙ (ЛЕОНИД КОГАН) . . . . .          | 156 |
| НАШИ СКРИПАЧИ В БРЮССЕЛЕ . . . . .                             | 160 |
| КУРЬЕЗЫ МИРОНА ПОЛЯКИНА . . . . .                              | 164 |

|  |     |
|--|-----|
| «ДОН ЖУАН» ФЕЛЬЗЕНШТЕЙНА . . . . .         | 170 |
| МЫ — ГОСТИ ВЕНСКОЙ ОПЕРЫ . . . . .         | 176 |
| ИЗ «ПРОКОФЬЕВИЗМОВ» . . . . .              | 180 |
| ДИСКУССИЯ НА ПОЛИФОНИЧЕСКУЮ ТЕМУ . . . . . | 181 |
| БЕССЛОВЕСНЫЙ СУФЛЕР . . . . .              | 182 |
| ЯНШИН — ФЛЕЙТИСТ . . . . .                 | 185 |

*Книжное издание*

**МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ЧУЛАКИ**  
**ЖИВЫЕ В ПАМЯТИ МОЕЙ**  
Встречи, воспоминания, юморески

Редактор *Е. Гулянци.*  
Художник *В. Байков.*  
Худож. редактор *И. Дорохова.*  
Техн. редактор *Л. Курасова.*  
Корректор *К. Петрова.*

**ИБ № 2299**

Сдано в набор 01.12.88. Подп. к печ. 06.06.89. Форм. бум. 60х90 1/16.  
Бумага офсетная № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать  
офсетная. Печ. л. 12,0. Усл. печ. л. 12,0. Усл. кр.-отт. 12,5.  
Уч.-изд. л. 13,42. Тираж 7470 экз. Изд. № 8488. Зак. 656. Цена 90 к.

Издательство „Советский композитор”,  
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-12  
Московская типография № 6 Госкомпечати СССР  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.