



А р т у р Ш т и л ь м а н

В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ
и
МЕТРОПОЛИТЕН-ОПЕРА

ГОДЫ ЖИЗНИ В МОСКВЕ И НЬЮ-ЙОРКЕ 1966–2003



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

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11961952

*Штильман А. Д. В Большом театре и Метрополитен-опера. Годы жизни в Москве и Нью-Йорке. 1966–2003.: Алетейя; СПб; 2015
ISBN 978-5-9905926-2-9*

Аннотация

Известный скрипач Артур Штильман, игравший много лет в оркестре Большого театра, после своей эмиграции в США с 1980 года работал в знаменитом оркестре Метрополитен-опера. В своей новой книге он делится с читателем впечатлениями о встречах с прославленными музыкантами, великими дирижерами, рассказывает о закулисной жизни театров ярко, профессионально точно и убедительно. Его книга – невероятно интересный документ эпохи, свидетелем и участником знаменательных событий которой был талантливый скрипач Артур Штильман.

Содержание

К читателю	5
Вместо предисловия	7
Часть первая. Москва, Большой театр	9
1. Прелюдия и решение. Благоприятные обстоятельства	9
2. Работа начинается	26
3. Новые постановки	35
4. Традиционный репертуар Большого театра	41
5. Приятная неожиданность – поездка в ГДР	53
6. Творческий клуб Большого театра	77
Конец ознакомительного фрагмента.	79

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

© А. Д. Штильман, 2015

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2015

К читателю

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

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

Народный артист СССР

Лауреат Государственной премии СССР

Педагог-балетмейстер Большого театра России

Борис Акимов

Вместо предисловия

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

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

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

Многочисленные рассказы о Большом театре моим коллегам в МЕТ, а также бывшим коллегам в Большом театре о

Метрополитен-опера всегда пользовались естественным интересом. Многие говорили, что всё рассказываемое следовало бы зафиксировать на бумаге, да и когда-нибудь издать.

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

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

Нью-Йорк, 2014 г.

Часть первая. Москва, Большой театр

1. Прелюдия и решение. Благоприятные обстоятельства

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

Александр Васильевич, казалось, был доволен партитурами и, бегло просмотрев оглавления, задал вопрос: «Какие у вас теперь планы?». Я честно сказал ему, что, несмотря на неплохие дела в Московской Филармонии, где я работал уже четыре года в Концертном бюро и только что вернулся из поездки в Венгрию, я решил, что лучшим вариантом для меня будет поступление в оркестр Большого театра. «Пожалуй, вы туда ещё успеете, – заметил он. – По моему мнению, ваше место здесь, в Консерватории. Вы неоднократно доказывали, что вы достойны того, чтобы здесь работать. Дело за вашим профессором. А я вас поддерживаю». Я спросил, могу ли я пе-

редать его слова Цыганову? Он ответил, что, конечно, именно это он и имел в виду. Я искренне поблагодарил его за его доброе отношение ко мне. «Вы это заслужили» – добавил он перед моим уходом.

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

* * *

Моё поступление в оркестр Большого театра придвигалось постепенно, как-то само собой. Ещё в 1964-м году мой отец случайно встретил на Петровке заведующего оркестром Бориса Фёдоровича Булгакова. Во времена работы в Большом театре моего отца в качестве скрипача с 1932-го по 1937-й – год окончания им Консерватории, Булгаков был валторнистом оркестра (Борис Фёдорович был поразительно похож на Михаила Афанасьевича Булгакова. Не знаю, были ли они родственниками, но сходство было удивительным).

Вероятно, он узнал о моём существовании от кого-то из моих друзей, уже работавших в театре и при встрече с отцом стал расспрашивать обо мне, спросив, не хотел бы я работать в Большом театре? Разумеется, он имел в виду, что я, как и все, должен был играть конкурс на замещение открытых вакантных мест. Он очень настоятельно советовал моему отцу сообщить мне об этом разговоре и добавил: «У нас открываются много хороших мест. Было бы очень хорошо, если бы ваш сын сыграл на конкурсе». Мой отец сказал тогда, что я пока что «сыт» конкурсами, так как за год до этого играл на Международном конкурсе в Будапеште, а за три года до того – на Всероссийском и Всесоюзном конкурсах скрипачей. Булгаков сказал, что знает обо всём этом, и именно потому и хотел бы, чтобы я пришёл в Большой театр. «У нас работают прекрасные скрипачи, но ваш сын не пожалеет, если придёт к нам работать – он бы быстро занял соответствующее ему положение», – заключил он.

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

В те годы на конкурсном прослушивании при поступлении в Большой театр наибольшее значение имела первая часть – сольная программа¹.

¹ Мой соученик – известный виолончелист Миша Хомицер рассказывал такую

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

Весь процесс моей самостоятельной подготовки этого раздела конкурсного прослушивания мог быть и не таким успешным, если бы не мой добрый товарищ и консерваторский друг Анатолий Уваров. Он познакомил меня с концертмейстером оркестра Игорем Васильевичем Солодучевым. К

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

этому времени я уже был знаком с его женой Галиной Михайловной Солодуевой, которая заведовала в Московской Филармонии программами залов Института им. Гнесиных, Дома учёных, Колонного зала Дома Союзов, и т. д.

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

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

С назначением в Большой театр Евгения Светланова главным дирижёром в начале 60-х ситуация в оркестре драмати-

чески изменилась. Вынудили уйти на пенсию прославленно-го главного дирижёра А.Ш. Мелик-Пашаева. Это было болезненным ударом, как для всего театра, так и для оркестра. Светланов решил обновить оркестр – главным образом за счёт увольнения старшего поколения солистов оркестра на пенсию и заполнить их места, продвигая их бывших помощников, а остальные – «задние пульта» заполнять по мере надобности новым поколением музыкантов, как правило, из числа недавно окончивших Консерваторию.

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

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

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

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

Так что психологической проблемы после многолетней сольной практики, аспирантуры, выступлений на всесоюз-

ном и международном конкурсах – в связи с работой в таком замечательном оркестре для меня не возникало.

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

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

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

ния.

После всех увольнений на пенсию и перестановок, вслед за Солодуевым занял место второго концертмейстера Юлий Реентович (стяжавший себе славу руководителя «Ансамбля скрипачей» Большого театра). Третьим концертмейстером, а практически первым концертмейстером балета стал Леон Закс. Четвёртым концертмейстером оркестра был Абрам Гурфинкель.

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

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

нителей, стала звучать значительно беднее и суше.

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

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

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

театра никогда зачислен не был. Справедливости ради надо сказать, что замечательный тенор Зураб Соткилава всё же был зачислен в Большой.)

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

И всё же, вероятно, самым непростительным актом при приходе Светланова в Большой театр, было изгнание изумительного музыканта, многолетнего главного дирижёра театра Александра Шамильевича Мелик-Пашаева. Его не уволили, его «выдавили». Человек, так любивший свой театр, отдав-

ший ему всё лучшее, что у него было – весь свой талант и силы, всю свою любовь к опере – был постепенно «выжат» из театра, а вскоре и из жизни. Такого удара этот большой художник пережить не смог.

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

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

равно оно было огромным! Кроме увертюры к операм «Царская невеста» и «Свадьба Фигаро», ничего другого в оркестре Консерватории я не играл.

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

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

В 20-х числах октября 1966 года я пришёл в Большой театр для прохождения конкурса в оркестр и был в далеко не лучшем настроении. Несмотря на огромную работу, я не был

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

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

Теперь нужно было максимально сосредоточиться и постараться произвести лучшее впечатление и в исполнении оркестровых отрывков. Читку мне давал, то есть выбирал от-

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

* * *

После обсуждения Солодуев был заметно огорчён. «Мне не удалось добиться для тебя места на первых пультах, – сказал он. – Но я тебе не советую отказываться от работы. Начав на последнем пульте первых скрипок – мы все с этого

начинали, и я тоже – я уверен, что на первом же внутреннем конкурсе ты проявишь себя так же отлично, но тогда ты уже будешь «своим», тебя будут знать по работе здесь, да и как человека тоже. В общем, моя просьба к тебе – не отказывайся от работы. Ты скоро своё возьмёшь, а при твоей игре – тем более».

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

И всё же мой приход в Большой театр был связан во многом с сантиментами детства, с воспоминаниями о том солнечном осеннем утре 1944 года, когда я впервые пришёл в

Большой театр в качестве зрителя. Мои родители достали для меня билет на балет «Шопениана». Шёл ещё какой-то короткий балет, которого я не помню, потому что «Шопениана» затмила всё и произвела на меня неизгладимое и незабываемое впечатление. Оркестр ГАБТа в тот день звучал волшебным. Синтез трёх искусств – музыки, танца и сценического оформления околдовал меня и я вполне серьёзно сказал себе, что играть в таком оркестре такую музыку было бы достойной наградой в будущем за еженедельные мучения на уроках с моей учительницей. Конечно, я мыслил тогда другими словами, но чувство это прекрасно помню и сегодня.

Приняв решение весной 1966-го, я никогда не пожалел впоследствии о годах, проведённых в Большом. Действительно это была *школа*: игры в оркестре, в познании русской и западной классики, так сказать «изнутри» партитуры. Кроме того, это была и жизненная школа – в знакомстве с внутренней жизнью театра.

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

2. Работа начинается

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

Нужно сказать, что работа в театре сразу оказалась довольно утомительной. В утреннее время обычно, как и во всех театрах и симфонических оркестрах, проводились репетиции, а вечером – спектакли. Между тем и другим я успевал сыграть на концертах Московской Филармонии – в школах, институтах, часто и в больших концертных залах. Тут было всё – школьные концерты-лекции, концерты, посвящённые какому-либо композитору, тематические концерты, участие в концертах каких-нибудь «суперзвезд» по тогдашней московской шкале – например Магомаева или Лилии Гриценко. Я не отказывался ни от чего. Не из жадности, по-

нятно. Просто я любил выходить на эстраду. Правда, в Филармонии существовали свои, довольно серьёзные требования: весь исполняемый репертуар должен был всегда играть-ся наизусть. Никаких нот! Но зато я всегда был в хорошей форме, и выйти на эстраду с требуемым репертуаром или сыграть при необходимости балетное соло для меня не было проблемой. В Филармонии ко мне относились прекрасно, и я всегда там много играл, в последний раз даже выступив за три недели до отлёта из Москвы в эмиграцию в ноябре 1979 года.

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



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

Иногда он бывал и на праздничных концертах. Мой отец рассказывал, что когда до войны он был дирижёром и заведующим музыкальной частью Московского Госцирка (с 1937 по 1941 г.), ему пришлось дирижировать оркестром Большого театра, сопровождавшим выступления артистов цирка на праздничном концерте. Между номерами, на сцене театра выступал знаменитый клоун Карандаш (М.Н. Румянцев). Когда он проделывал несложный номер с яблоком – Карандаш подкрадывался к яблоку с целью накрыть его шляпой, но в последний момент яблоко от него убегало вперёд – Карандаш незаметно под шляпой подталкивал яблоко концом своего «чаплинского» ботинка, оно каждый раз «убегало» от него и попытка начиналась сначала. Мой отец видел, как Сталин буквально обливался слезами и вытирал лицо белым

платком. Он искренне хохотал, как любой зритель посещавший цирк.

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

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

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

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

«Сталин иногда посещал театр один и сидел в ложе, в своем зашторенном углу. Появлялся он, когда свет в зале был притушен, а покидал ложу в тот момент, когда его еще не зажигали. Но если в ложу входили члены

Политбюро, он каждому указывал его место – и никто не смел выйти из ложи, пока в ней находился Сталин.

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



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

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

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

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

Великолепный буфет на последнем этаже, где продава-

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

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

Думается сегодня, что репертуар оперы и балета тех лет поддерживал традицию и репутацию Большого, каковым он был и во времена Императорской оперы. Качество исполнения в те годы *русского* репертуара было вне всяких сомнений высочайшего уровня во всех аспектах театрального искусства – сценического оформления, костюмов, постановки света, звучания хора и оркестра и, наконец, исполнительского уровня певцов. Следует снова отметить, что речь идёт об исполнении опер Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Даргомыжского. Исполнение же итальянского репертуара не могло идти в сравнение с театрами Западной Европы по причине того, что весь итальянский репертуар исполнялся в русском переводе. А это совершенно иное зву-

чание музыкального матерьяла из-за другой фонетики. Конечно для большинства посетителей Большого куда приятнее и понятнее было исполнение, скажем, «Севильского цирюльника» Россини по-русски. Далеко не все зрители могли знать пьесу Бомарше и потому русский текст давал им хотя бы некоторое представление о происходящем на сцене действии.

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

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

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

3. Новые постановки

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

«Виноградов – фигура очень значительная, очень заметная в русском балетном мире XX века. Известный хореограф, художественный руководитель ведущих балетных трупп России...

Учился балету в Ленинградском хореографическом училище у лучшего педагога школы А.И. Пушкина, но танцовщиком не стал. Первые свои хореографические опыты Виноградов ставил еще в училище на ученицу Наташу Макарову, ставшую впоследствии балериной assoluta мирового балета. В 1988 году, в первые же годы «перестройки», помог этой "изменнице родины"

вернуться в Ленинград и увидеться с матерью, а также помог выступить на сцене родного театра и ей, и Рудольфу Нурееву.

Звезда Виноградова как хореографа возшла в Новосибирске. На спектакли его первого балета "Золушка" (на музыку С.С. Прокофьева) ездили балетные критики и зрители Москвы и Ленинграда. Главную роль в этом спектакле блистательно танцевал Никита Долгушин.

Затем Виноградов поставил балет "Асель" в Большом театре, но в Москве не удержался (*ещё бы удержался! В Большом властвовал Юрий Григорович. Двум "королям" в одной карете было бы немыслимо тесно*². – А.Ш.) Четыре года руководил балетом Малого театра оперы и балета в Ленинграде, затем 19 лет стоял во главе балета Кировского театра – одной из лучших трупп мира, которой вернул международное признание, к 1977 году почти утерянное. При нем выросло и

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

расцвело не одно поколение замечательных молодых танцовщиков, составивших славу русского балета дома и за рубежом (некоторые немолодые к тому времени балерины, которым это было не по нраву, до сих пор сводят с ним в печати счета). Благодаря усилиям Виноградова, в 1992 году театру вернули его исконное название: Мариинский».

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

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

уровень большого искусства.

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

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

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

Вторым новым для меня балетом стал «Конёк-горбунок» Р. Щедрина, поставленный в 1960 году. При мне уже шло его возобновление. Как мне казалось тогда, балет не был чем-то интересным в собственно балетном смысле слова, но му-

зыка Щедрина была очень яркой и блестяще инструментальной. Она-то и придавала спектаклю праздничность ожившей на сцене сказки – прекрасные костюмы, декорации – всё передавало колорит бессмертной ершовской сказки. Музыка Щедрина испытала на себе достаточно заметное влияние балетов Стравинского и Прокофьева. Но это для музыкантов. А для публики – спектакль радовал поколения детей и взрослых. Участие в «Коньке» Майи Плисецкой и Владимира Васильева всегда привлекало дополнительную публику – всем хотелось на них посмотреть лишний раз – к моему времени спектакль шёл во Дворце съездов в Кремле, где билеты не были такой проблемой, как в самом театре.

* * *

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

Возможно, что этот балетный спектакль был вообще лучшим тогда, как в репертуаре театра, так и в творчестве самого Григоровича. Теперь мы можем сравнивать его с бесчисленным множеством версий «Щелкунчика» – постановками

Барышникова, Нуреева, балетмейстерами всех стран мира, где есть балетные труппы, но спектакль Григоровича, кажется, остался самым романтическим, самым популярным и любимым во всём мире!

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

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

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

4. Традиционный репертуар Большого театра

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

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

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

Надо отметить, что для исполнителей все без исключения

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

Как бы то ни было, влияние музыки Вагнера ощутимо во многих местах «Садко» (особенно заметны вкрапления из «Райнгольда» в сцене подводного царства, или в «Китеже», где многие эпизоды навеяны вагнеровским «Парцифалем». Когда в 1980 году, вскоре по приезде в Нью-Йорк я начал

свою работу в Метрополитен-опера именно с «Парцифалья», я был удивлён многими эпизодами из... «Китежа»! Это вовсе не означало прямого «заимствования», но воздействие Вагнера отмечено теперь всеми западными критиками и даже отражено в международной энциклопедии «Опера»).

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

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

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

певца. Да! Великие классики редко считались с исполнителями!

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

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

* * *

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

Помнится, что, несмотря на относительно короткое вре-

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

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

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

Через несколько спектаклей многие номера этого балета можно было играть почти наизусть и посматривать на сцену. Последнее, конечно, не поощрялось – дисциплина в театре

должна была сохраняться очень строгой! Но всё же, даже в короткие моменты, можно было видеть несравненных солистов в этом балете – тогда ещё я застал Майю Плисецкую, а о Максимовой и Васильеве, ещё совсем молодых, нечего было и говорить! Даже солисты, танцевавшие второстепенные роли были мастерами высочайшего класса. Это был настоящий парад звёзд-солистов в одном спектакле.

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

* * *

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

Москве – за час было несложно добраться даже на троллейбусе – делало это место особенно любимым и популярным.

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

Меня поразила её простота и то, *как* она заговорила с нами. Сколько приходилось встречать знаменитостей, к которым было страшно подойти, в буквальном смысле слова! И тут – такая простота и естественность всемирно знаменитой артистки! Мне показалось, что Большой театр действительно был её «семьёй». То есть все, кто принадлежал к Большому театру, был для неё частью этой большой семьи. Ну, а большие семьи, как известно, состоят иногда из родственников и не слишком любящих друг друга, но всё равно принадлежат

одному кругу, одной группе людей, посвятивших себя службе этому театру. Впоследствии, когда я встречал в коридорах театра Уланову, я считал возможным и естественным всегда раскланиваться с ней. Она была удивительным человеком, и даже через много лет я всегда читал всё, что публиковалось о ней и попадало в моё поле зрения.

* * *

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

Возможно, что если бы не исключительно яростная антиизраильская пропаганда во всех газетах, журналах, по радио и телевидению, то это событие, быть может, и не повлекло бы за собой таких поразительных последствий. Но советское правительство и его пропагандистский аппарат, даже во времена сравнительно спокойных лет правления Хрущёва, не упускало любой возможности, чтобы снова, как и в сталинские времена не *выделить* в самом мрачном свете своё столь нелюбимое национальное меньшинство – евреев СССР. Те-

перь же после победы в войне маленького Давида над монолитом Голиафа «арабского единства», снова подули чёрные ветры сталинского государственного антисемитизма. Конечно в газетах – в «письмах читателей» – специально публиковались «ответы советских людей на провокации империализма и сионизма» в том числе и от «трудящихся-евреев», выражавших тем же языком и одними и теми же словами своё благородное возмущение... победой Израиля!

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

ли.

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

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

15 июня утром мы с моим коллегой-скрипачом Йоэлем Семёновичем Таргонским шли на репетицию в КДС. Позади нас шёл валторнист оркестра. Он был в обычное время нормальным парнем, представителем славного отряда медной духовой группы оркестра. В то утро его глаза горели огнём праведного гнева и явной неприязни к нам. Ему казалось, что мы улыбаемся и разговариваем исключительно о результатах «Шестидневной войны». Конечно мы говорили и об этом, но главным событием было рождение накануне моего сына. Моё радостное настроение этот наш коллега ис-

толковал в желательном для себя духе, считая нас, вероятно, тоже «сионистскими агентами и заговорщиками». Во всяком случае, его вид ясно выражал все его чувства. Он был зол и обижен. В действительности, мы, конечно, откровенно были рады за Израиль, не только отстаивавший в очередной раз, своё право на жизнь, но и тому факту, что теперь, после такого события казалось не могли не произойти какие-то изменения как в мировой политике, так и в отношении к евреям в самом СССР. Хотя почему это должно было произойти? Ну, просто потому, что в это хотелось верить!

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

* * *

В конце сезона театр стал репетировать программы для поездки в Канаду на Всемирную выставку в Монреале. Я знал, что должно было пройти несколько лет, прежде чем я буду включён в группу для гастролей за границей. Как-то раз, после одной из репетиций у дирижёрской комнаты появился

Мстислав Ростропович.

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

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

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

5. Приятная неожиданность – поездка в ГДР

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

Мне казалось, что в ЦДСА что-то происходит, но я решил, положиться на естественное течение событий и что бы ни произошло – всё будет к лучшему – мне бы очень хотелось провести всё лето с семьёй и своим новорожденным сыном.

Поэтому я решил ничего не выяснять и ждать развития событий. Интересно, что ход мыслей в этом отделе ЦДСА мне представлялся таким, каким он, как оказалось, и был на самом деле, о чём мне впоследствии рассказала Людмила Владимировна. Мне представлялось это примерно так:

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

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

Однако, к моему удивлению, в конце июня мне всё же позвонила из ЦДСА милейшая женщина – редактор Дина Григорьевна и попросила принести необходимые документы для визы. Необходимым, в таких случаях, было представление характеристики с места работы. Но я работал в Большом театре меньше года, и мне там эту бумагу выдать ещё не могли. Снова поездка повисла в воздухе. И тут я вспомнил, что за год до того мне дали аналогичную характеристику в Консерватории, хотя я окончил аспирантуру в 1963 году. Мой бывший соученик Юрий Усов к этому времени оставался на посту секретаря партийного бюро Консерватории. Я ему позвонил и он сказал, что сам переговорит с Александром Ва-

Сильевичем Свешниковым и, что он практически уверен в успехе этого дела. Ещё раз я убедился в добром отношении ко мне Александра Васильевича. Он, по просьбе Усова, сразу же подписал мою характеристику.

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

К вечеру второго дня пути мы подъехали к пограничной станции Брест. Из поезда были видны остатки Брестской крепости. Невозможно было без волнения смотреть на это историческое место, принявшее на себя первый страшный удар нацистской армии. Вообще говоря, граница находилась так близко, отделяемая неширокой рекой, что *не зная* о грядущем нападении и начале войны могли разве что глухие. Тогда мы не имели представления о том, что крепость была дарована Сталину по Пакту Молотова-Риббентропа. Она была захвачена в результате войны с Польшей гитлеровскими войсками и была передана согласно тому же договору Советскому Союзу. Но, даже если бы мы тогда и знали об этом,

всё равно это ни в малейшей мере не уменьшило бы наше уважения к людям, отдавшим свои жизни при почти месячном сопротивлении немцам. Грязная «большая политика» не умаляет подвига людей, выполнивших свой воинский долг в совершенно безнадёжной ситуации.

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

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

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

Не *тех самых*, конечно, людей, которые творили все ужасы Второй мировой войны, но хотя бы их родственников... Никого. А день, между тем, начинался. Наконец мы увидели

огромный воз сена на деревенской дороге. Воз тащила здоровенная лошадь – «тяжеловоз» – специфически немецкая, которых мы видели вскоре после войны в небольшом количестве в Москве и Подмосковье, правда большей частью «на военной службе». В общем, мы увидели первого жителя Восточной Германии, которая именовалась ГДР.

Во второй половине дня поезд, наконец, прибыл в Вюнсдорф. Там был собственный вокзал. Это была совершенно советская территория. Нас встретил представитель командования – молодой офицер с автобусом, и отвез нас в офицерскую гостиницу. Разместившись, мы вскоре были вызваны на встречу с нашими хозяевами, руководившими культурными программами для солдат и офицеров. Мы получили расписание наших концертов. Я сразу же выписал все наши свободные дни и уговорил Л.В. Горохову и нашего «старосту» поездки – солиста Московской Филармонии Виктора Рыбинского, поговорить с командованием, чтобы нам разрешили в свободный день поездку в Дрезден и Лейпциг. Понятно, что Дрезден привлекал нас знаменитым «Цвингером», а Лейпциг – Церковью св. Томаса – «Томас-Кирхе», в которой работал Иоганн Себастьян Бах. Моя идея и хлопоты моих коллег увенчались успехом. Нам разрешили воспользоваться автобусом для этой поездки через четыре дня – в первый же наш свободный день.



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

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

ства»!

* * *

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

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

В армии в те времена, по совершенно непонятным причинам шоферов переучивали на электриков, электриков делали танкистами, тракториста телефонистом и т. д. Наш шофёр

прошёл довольно краткие курсы, и как оказалось, с весьма небогатыми познаниями в области внутреннего устройства автомобиля. К «счастью», незадолго до этой поездки, в нашей «Волге» произошла подобная поломка – мотор не желал заводиться несмотря ни на какие ухищрения. Тогда приехал на помощь старый знакомый, потрясающе знавший автомобили всех моделей, которые когда-либо ездили по улицам Москвы. Оказалось, что в карбюраторе была пробита прокладка. Она пропускала воздух, и это парализовало систему зажигания, нарушенную из-за неконтролируемой подачи в карбюратор излишнего количества воздуха. Так просто! Но это нужно было *знать*.

Теперь же мы стояли в лесу, и наш молодой шофёр заводил стартёр столько раз, что батарея аккумулятора стала заметно истощаться, и свет фар становился совсем слабым. Я спросил шофёра, не думает ли он, что в карбюраторной прокладке образовалась полость, пропускающая воздух? Он ничего не ответил и продолжал своё занятие – снова и снова «гонял» стартёр. Тогда я попросил нашего Валентина – сопровождающего капитана – вмешаться и проверить карбюраторную прокладку. В этой модели мотора добраться до карбюратора не было большой проблемой. Капитан приказал шофёру достать инструменты и под руководством Олега Клёнова, нашего капитана и моего участия, прокладка была снята, и, конечно оказалось, что почти четверть её полностью сгнила! Удивительно, как мы не остановились рань-

ше. У кого-то нашлась коробка из-под обуви. Нарисовали на картоне обвод по крышке карбюратора. Вырезали маникюрными ножницами несколько таких прокладок, установили их на место, и, о чудо! Мотор завёлся к общей нашей радости! Правда, уже на территории самого военного городка мотор снова стал чихать и кашлять, но всё же до гостиницы мы дотянули. Наутро поставили настоящую новую прокладку, и мы могли наконец в первый свой выходной день поехать в Дрезден и Лейпциг.

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

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

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

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

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

Когда я вошёл в большой зал, достаточно хорошо освещённый через стеклянный потолок, то первое, что я увидел – неподвижно стоявшую Ангелину Прохорову. По её лицу текли слёзы, она стояла, не отводя глаз от огромной кар-

тины. Это была «Мадонна Сикста» Рафаэля. Я взглянул на картину и явственно услышал хлопок ветра, развивавшего портьеру на картине! Невозможно было понять, как такое могло произойти – глядя на картину слышать как будто совершенно реальный звук?! В центре картины находилась девушка с ребёнком на руках, которая, казалось, шла довольно тяжёлой походкой. Почти совсем ещё девочка. В её настороженном взгляде читалась некоторая боязнь, хотя и не страх, но боязнь. Боязнь за своего ребёнка, такая естественная и такая вечно-материнская. Она, казалось, предчувствовала опасность, которая ожидает её ребёнка на жизненном пути, о которой она ещё не имела представления, но которую предчувствовала всем своим существом. И самое поразительное – в какой бы части огромного зала вы ни находились – всё время и везде, в любой его точке вы чувствовали на себе взгляд девушки с младенцем на руках!

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

С чем можно было бы сравнить в музыке, например, Эль

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

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

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

* * *

После «Цвингера» мы настолько устали физически и эмоционально, что решили сделать небольшой перерыв, зайти в универсальный магазин, пообедать там, а потом ехать в Лейпциг, не делая никаких остановок по дороге. Лейпциг

был важнейшей нашей целью – как музыканты мы были обязаны побывать в «Томас-Кирхе», чтобы отдать дань великому Баху и постоять около плиты в полу церкви, где «Лейпцигский кантор» был похоронен.

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

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

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

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

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

ния с духом жившего и работавшего здесь больше двухсот лет назад величайшего композитора в истории человечества.

* * *

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

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

Фюрстенберг находился поблизости от бывшего концлагеря Равенсбрюк, располагавшегося на берегу прелестного небольшого озера. Равенсбрюк не был лагерем уничтоже-

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

Словом, ничего кошмарного в такой экспозиции в образе к/л Равенсбрюк никак не виделось. Выставка была довольно скучной. За исключением фотогалереи. Там были фото женщин с грудными детьми – им разрешалось их брать с собой. Там было фото Нидеркирхнер. Эти фотодокументы производили очень большое впечатление, хотя и были официальными снимками. Что в них впечатляло? Обыденность ужаса человеческого существования в лагере – каждой минуты, каждого часа... И каждое мгновение могло быть последним. Умирали от голода, болезней, массовые казни были обычной

практикой. Потому там был крематорий. Не огромный комбинат, как в Освенциме, а небольшой, кажется всего на четыре печи. Сами печи находились под деревянным навесом, пол под которым был выложен большими жёлтыми футовыми плитами. Сразу почувствовался запах. Запах кремирования сохранился в течение 22 лет после окончания «работы» этого небольшого крематория! Этот запах преследовал нас целую неделю. Всё, казалось, вокруг было им пропитано – город Нойштрелиц, где мы расположились на пять дней, наша военная гостиница, магазины, еда – всё кругом «пахло».

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

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

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

В то же время жизненный уровень в этой стране был во много раз выше, чем в Венгрии (единственной стране, где мне довелось побывать до Германии – во время международного конкурса в Будапеште в 1963 году) и, конечно, чем в СССР. Все магазины были забиты товарами – детской

обувью, одеждой на все возрасты и вкусы, невиданными в Москве игрушками, женской и мужской одеждой, при том было довольно много импорта из Западной Германии и даже Франции и Англии. Пенсионеры в прекрасно сидящих на них костюмах, в элегантной обуви, выглядели как на картинке модного журнала. И всё это в провинциальном городке с населением в 22 тысячи человек. Там даже был свой небольшой оперный театр!

Жизнь в Восточной Германии показалась нам раем по сравнению с ежедневными тяготами, вечной нехваткой самых элементарных вещей и продуктов в Советском Союзе. Чем больше мы видели, тем больше понимали логику трудностей выезда за рубеж для советских граждан – какая вера в химерический «коммунизм» могла остаться в людях, которые видели такой уровень жизни, да ещё в стране сравнительно недавно лежавшей в руинах и проигравшей войну с неслыханными материальными и людскими потерями? Советские власти поступали совершенно логично, не давая широкого выезда за границу даже в туристических целях. Для советского человека это был шок и одно только расстройство видеть такое, понимая, что никогда ничего подобного страна Советов и первая в мире «победительница социализма» не сможет предложить своим гражданам. И это было безмерно грустно именно потому, что так жили не венгры или поляки, чехи или румыны, а немцы, принесшие за два десятилетия до этого страшное опустошение и горе практически всему

многомиллионному советскому народу.

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

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

Конечно, несправедливо было говорить так обо *всех* восточных немцах. У меня были соученики – студенты из Восточной Германии – и они были людьми совершенно нормальными, интеллигентными и интеллектуальными, искренне осуждавшими наци и их антисемитскую политику, особенно в отношении музыкантов – так как они сами были музыкантами, то и знали обо всех преследованиях германских

евреев-профессоров лучше, чем кто бы то ни было. Словом, это были люди другого сорта и что важно – другого поколения. Но сорока-пятидесятилетний немец в середине 60-х, житель маленького города, пожалуй, был именно таким, каким был отец того погибшего ребёнка, потребовавший компенсации своих расходов. Германия раскрывалась по-разному.

* * *

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

сыном известного генерала Селеха. Вёл он себя совершенно безупречно.

Помимо шикарного банкета он сам нас возил на моторной лодке по озеру Мюгельзее в предместье Берлина. Вокруг озера на побережье и на многочисленных каналах вокруг него было огромное количество дачных домиков берлинцев. Каждый из них выражал собой фантазию хозяев – там были постройки в стиле американских ранчо, в стиле крохотных вилл: итальянских, голландских, французских, классических деревенских немецких – словом это был парад всех стилей в каком-то игрушечном осуществлении. Детям с 12-летнего возраста разрешалось самим управлять лодками с небольшими бензиновыми моторами. Бороздили озеро и солидные яхты с профессиональными матросами. В голове возникали вопросы – откуда такое буржуазное благополучие в стране только недавно восставшей из руин? В голову, конечно, приходили всякие нехорошие мысли о происхождении средств, вложенных в эти постройки, яхты, моторные лодки. Трудно было забыть, *где* мы находились, трудно было забыть историю войны, трудно было воспринимать всё это в *побеждённой стране* на фоне убогой жизни в СССР.

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

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

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

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

Так закончилось первое лето первого отпуска в Большом театре.

6. Творческий клуб Большого театра

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

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

Народу пришлось очень много – гораздо больше, чем вмещал Бетховенский зал. Так как этот зал, хотя и имел изумительную заднюю комнату, обставленную с королевским шиком – бордовые муаровые стены, позолоченную с красным бархатом мебель в стиле барокко, каминные часы и другие красоты, всё же сам зал имел только один вход, служивший и выходом³. Эренбург приехал вовремя и сел за небольшой столик на эстраде зала. Он был великолепен во всём величии

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

своего французского скепсиса и несомненном презрении к явному – по его мнению – невежеству всей собравшейся публики. Илья Григорьевич был сильно раздражён, так как не все зрители уселись – части пришлось стоять в задней комнате, откуда слышно было не так уж хорошо.

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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