

Г. Поляновский

70
лет
В МИРЕ
МУЗЫКИ





Г. Поляновский



Всесоюзное издательство
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
Москва 1977

П 54
78С2

П 54 Поляновский Г. А.

70 лет в мире музыки. Воспоминания. М., «Сов. композитор», 1977.
367 с.; с ил.

Книга написана старейшим советским музыковедом, посвятившим жизнь пропаганде музыки среди широких народных масс. Автор знакомит читателя с музыкальной жизнью начала века; дает литературные портреты талантливых музыкантов, далеко не всегда привлекавших внимание музыковедов; рассказывает о становлении музыкального радиовещания, о встречах с искусством Бурятии и о многих других событиях в музыкальной жизни страны.

78С2

Глава 1

О первых встречах с музыкой

Давно это было, более 70 лет тому назад, но со всей свежестью вспоминаются дни раннего детства, связанные с музыкой. Волшебные звуки скрипки, рояля, удивительный голос матери — певицы по призванию и образованию (она гордилась своим учителем — знаменитым Камилло Эверарди) — таков был мир, окружавший меня. Много ранее букв мне показали черные и белые точки на пяти линейках — их называли нотами, и было очень интересно следить, как они «прыгали» по линейкам и создавали — так рисовалось в моем воображении — небывалые картинки.

Четвертную скрипочку я получил, когда мне еще не исполнилось шести лет. Спустя год меня посадили за рояль, поразивший своей красотой и величиной. Это был «Бехштейн», а через несколько лет его сменил превосходный «Блютнер».

Играть на скрипке меня учил младший брат матери, хороший музыкант, прошедший школу у всемирно известного профессора Пражской консерватории Отакара Шевичка, автора особой школы игры, названной им *Halbtonsystem*.

Первые уроки игры на фортепиано мне давала сестра матери, ученица крупного венского профессора Декона, и братья матери, старший — в будущем врач и средний — инженер; в молодости первый пел, а второй даже сочинял романсы, фортепианную музыку, писал рецензии на выступления приезжих артистов.

Я жил в мире музыки и не отрывал себя ни от Баха, полюбившегося с тех пор, как впервые услышал его инвенции и прелюдии, ни от Чайковского, «Времена года» которого знал наизусть, еще не научившись владеть как следует клавиатурой.

Мой родной город Елисаветград (ныне Кировоград) привлекал к себе музыкантов издавна. Даже великий Лист концертировал в нем и, по преданию, дал именно в Елисаветграде свой последний концерт.

Любителей музыки в этом крупном уездном городе и в середине XIX века было много. Серьезная музыка звучала в зале Общественного собрания, в Дворянском клубе, в клубе приказчиков. Довольно часто приезжал из Полтавы любимый молодежью Дмитрий Ахшарумов с основанным и возглавляемым им хорошим симфоническим оркестром. Праздниками для города были эти концерты. Еще восьмилетним меня привели на один из его концертов. Я даже помню программу: Глинка — «Камаринская», увертюра к «Руслану и Людмиле», «Вальс-фантазия»; Чайковский — сюиты из «Лебединого озера» и «Щелкунчика», увертюра «1812 год». В других концертах исполнялись Первая симфония Калинникова, увертюра к «Князю Игорю», «Шехеразада», «Ночь на Лысой горе», рапсодии Листа.

Словно магнитом, тянуло нас, совсем юных гимназистов, на концерты Ахшарумова. Это был подлинный энтузиаст «симфонического просвещения» молодежи, человек, «одержимый музыкой», как о нем говорили с благодарностью многочисленные посетители концертов.

В Елисаветграде было несколько музыкальных школ, особенно славилась школа Густава Вильгельмовича Нейгауза. Из нее вышло немало хороших пианистов, педагогов, многие из которых затем учились в консерваториях.

Сын директора школы Генрих, впоследствии знаменитый пианист-виртуоз и педагог Московской консерватории, первоначальную школу прошел у отца, затем у Годовского, в венской Музыкальной академии. В пору учебы на каникулы он приезжал в «отчий дом» и играл в закрытых концертах, на которые молодежь попадала всеми правдами и неправдами. Большой бант на бархатной куртке, вдохновенное, прекрасное лицо — и игра, захватывавшая и мысль и чувство. Мы, пятнадцатилетние,

забывали все на свете, слушая в исполнении Гаррика (так его называли близкие) Шопена, Бетховена, Листа. Часто выступала и его сестра Таля, тоже талантливая музыкантша.

Приезжал в Елисаветград и Ф. Blumenфельд — брат матери Генриха, ученик Антона Рубинштейна. Великолепный талант Blumenфельда был многогранен — дирижер, пианист, педагог, композитор. И Blumenфельд вышел из школы Г. В. Нейгауза.

Бывал и Кароль Шимановский, двоюродный брат Генриха, уже в те годы известный композитор, новаторскую музыку которого, как большую ценность, мы стали воспринимать много позже.

Гастролирующие по стране оперные театры посещали чуть ли не каждый сезон наш город. Им были обеспечены сборы, ибо любителей серьезной музыки становилось все больше. Огромной популярностью пользовались украинские музыкальные театры. Хотя оркестры в них были малочисленны, но солисты и хоры — голосистые, темпераментные, привлекавшие своей горячей преданностью звучной «мове» — такому же певучему, как итальянский, языку.

Пленявшие широкой мелодичностью оперы Лысенко, Гулак-Артемовского, хоры Леонтовича, народные украинские песни завораживали молодежь, увлекавшуюся «Энеидой» Котляревского, поэзией Леси Украинки.

Мы росли в поистине музыкальной атмосфере и беспрдельно были преданы народному и профессиональному творчеству. В эти годы я уже учился в гимназии и в классе слыл музыкантом — играл на рояле, скрипке, трубе, пел в хоре, даже пробовал управлять им. По инициативе товарищей по классу, с которыми я особенно дружил, — Игоря Тамма и Бориса Завадовского (впоследствии они стали крупнейшими учеными, академиками, но к музыке сохранили на всю жизнь преданную любовь) — я собрал нечто подобное симфоническому оркестру с оригинальнейшим составом.

В классе младшего брата матери — скрипача — было пятьдесят — шестьдесят учеников разного возраста (от 7 до 17 лет), среди них довольно подвинутых, свободно игравших с листа и неплохо владевших техникой — человек тридцать. У другого елисаветградского преподавателя музыки — виолончелиста Гайсинского (в советскую

пору крупного музыкального деятеля, директора Музсектора Госиздата, известного под фамилией Верхотурского) я нашел человек пять, готовых на «самопожертвование», как они, смеясь, говорили. Группу деревянных и медных инструментов представляли солдаты из гарнизонного оркестра (помогал мне капельмейстер Цодиков). Плохо было с альтистами (только два скрипача более или менее уверенно играли на альте), а контрабасиста пришлось «нанимать», ибо он был участником традиционного свадебного оркестра.

Таков был «сборный» состав нашего «симфонического» (мы с гордостью так его именовали) коллектива. Собирались на репетиции, разучивали симфонии Гайдна, пробовали играть Моцарта. Это все было для себя, для души. И хотя играли очень несовершенно, просто слабо, получали удовольствие от самого процесса. Однако человек сорок скрипачей хорошо разучили своеобразным струнным ансамблем бетховенский хорал «Die Ehre Gottes aus natur» и еще несколько пьес и выступали под управлением моего дяди-скрипача публично. Успех радовал, хотелось учиться музыке и по окончании гимназического курса. Стимул к усердному занятию музыкой у меня появился еще до поступления в гимназию. Было это так.

Однажды ко мне в комнату отец ввел худого, бледного мальчика, цепко державшего под мышкой футляр со скрипкой. Я в это время из всех сил разучивал этюд Данкля. Получалось плохо: скрипка не пела, а скрипела, смычок, недостаточно натертый канифолью, исторгал из струн не звуки, а стоны и хрипы. Незнакомый мальчик, ни слова не говоря, вынул из футляра скрипку, смычок и тут же сыграл злополучный этюд с такой живостью и блеском, что даже в этой довольно бедной по мелодике педагогической пьесе зазвучала музыка. Я был поражен, а отец сказал: «Вот Миша будет жить с тобой в комнате и помогать готовить уроки».

Миша уже играл этюды Донта и Фиорилло, учил концерты, пьесы Венявского, Сарасате, Вьетана. Он был старше меня на три года. Сын бедных родителей, мальчик страстно хотел стать скрипачом, поступить учиться к Ауэру — лучшему профессору Петербургской консерватории. Мешало осуществлению заветной мечты многое. Платить учителю было нечем, жить — негде, ехать

в Петербург не на что, а уж оставаться там — совсем казалось утопией. Мой отец решил помочь Мише и его семье, взяв на себя все расходы. По свидетельству дяди-скрипача, у Миши был удивительный талант, необыкновенная музыкальность, абсолютный слух, способность на лету схватывать указания педагога. Техника его была уже тогда четкой, точной. Трудности он легко преодолевал, и звук из-под смычка лился свободно, по-человечески нежно и осмысленно, словно юный музыкант заставлял свою скрипку не только петь, а и говорить музыкой. Иногда жаловался, грустил, а чаще — весело смеялся, радовался, что солнце светит и ему, что впереди — целая жизнь.

Это был Миша Эльман, впоследствии — после уроков у Ауэра, к которому попал благодаря упорству, настойчивости, — знаменитый артист-виртуоз. Семнадцатилетним он уехал в Америку, и больше мы с ним не делились. Он, очевидно, просто забыл о месяцах жизни, проведенных в моей комнате. Я же не забыл, как, встав рано, еще в ночной рубашке, Миша осторожно открывал футляр, вынимал скрипку, бережно, фланелькой, протирал еле видимую пыль и начинал заниматься, играя гаммы, арпеджио, всевозможные упражнения. Играть можно было свободно, квартира была большая, и мою комнату отделял от остальных длинный коридор да еще столовая. Все в доме спали, а я под музыку готовил уроки, читал и учился терпению, с каким Миша преодолевал технические трудности — октавы, терции, головоломные, казалось мне, пассажи. Учился я усердно и начинал понимать, что искусство игры на скрипке требует от ученика времени, энтузиазма и, конечно, способностей. Через несколько лет я осознал, что скрипачом не стану (хотя играл довольно бойко и бегло трудные пьесы), и сосредоточил внимание на рояле.

Мы с сестрой матери — учительницей — сыграли на двух роялях множество пьес, я интересовался всеми видами музыки без различия и хотел вплотную ознакомиться и с операми, и с симфониями, и с концертами. Техника приходила медленно, несмотря на то, что сам к себе я, казалось, относился критически. Но когда я попал к Константину Николаевичу Игумнову, то убедился, как много мне не хватало, хотя пальцы и бежали по клавиатуре быстро и грубых ошибок не делал.

Константин Николаевич был по своей натуре музыкантом-поэтом и требовал не только бережного воспроизведения нотного текста, но прежде всего глубокого вживания в образный мир композитора, в его неповторимую индивидуальность видения и слышания окружающего мира, воплощенного в прекрасные звуки.

Уроки с Константином Николаевичем обогащали ученика всесторонне. Пианист-художник, он умел извлекать из рояля небывало тонкие тембры звуко сочетаний, умел заставить ученика, не подражая слепо его собственному толкованию того или иного произведения, отыскивать и находить свое решение в интерпретации, к примеру, Большой сонаты Чайковского, G-dur, им любимой и часто предлагаемой ученикам.

Об уроках Константина Николаевича и его подлинно прекрасной артистической индивидуальности как концертанта-новатора, пропагандиста классической и современной камерной музыки (и в сольных концертах, и в дуэтах со скрипачом Борисом Осиповичем Сибором) расскажу позднее. А сейчас в памяти воскресают незабываемые впечатления от некоторых явлений музыкальной жизни стран Западной Европы за десятилетие, предшествовавшее первой империалистической войне, то есть в годы 1905—1914-й.

С родителями, а позднее и с сестрами, я ежегодно ездил в Австрию, Германию, Италию, Францию, Швейцарию, бывал в Бельгии и других государствах. Музыка была у меня всегда на первом плане, а так как примечательных музыкальных встреч было немало — о них и хочу повести рассказ.

Мариенбад (ныне Мариински Лазни) и Карлсбад (Карловы Вары), с которых начинались путешествия (родители лечились на этих курортах), были для меня своеобразными центрами музыки. Квалифицированные симфонические оркестры, опытные постоянные дирижеры и регулярно приглашаемые знаменитости — солисты и дирижеры, проявляемый к музыке интерес большей части публики, съезжавшейся со всего мира, позволяли систематически проводить симфонические собрания, помимо того, что популярная оркестровая музыка звучала периодически в течение всего дня (с шести часов утра до девяти-десяти вечера).

Организационно все проводилось с удивительной чет-

костью. Оркестр делился на несколько групп, выступавших самостоятельно и только лишь для симфонических собраний объединявшихся в солидный коллектив из семидесяти — восьмидесяти музыкантов.

Камерные составы играли популярную оркестровую литературу: увертюры, сюиты, всевозможные фантазии и попури, меняясь каждые два часа, то есть во время прогулок лечащихся после приема минеральных вод и процедур. В четыре часа обычно проводился концерт составом из сорока пяти человек. Программа составлялась несколько странно: она включала, помимо увертюр, танцевальных номеров из балетов и опер, в качестве «обязательной» (так называл дирижер) классику — одну из частей симфоний Моцарта, Бетховена, Шуберта, Чайковского. Мне, юному музыканту, аккуратно записывавшему названия всех номеров концерта, запомнилось несколько подобных программ.

Обер — Увертюра к опере «Фра-Дьяволо».

Брамс — Венгерский танец.

И. Штраус — Вальс «Сказки Венского леса».

Чайковский — 1-я часть Шестой симфонии.

» — Меланхолическая серенада.

Герольд — Увертюра к опере «Цампа».

Миллекер — Фантазия из оперетты «Бедный студент».

Другая (на следующий день) программа была построена по схожей схеме:

Бетховен — Увертюра «Прометей».

Григ — Шпринг-танц.

Оффенбах — Фантазия на темы из оперы «Сказки Гофмана».

Зуппе — Увертюра к оперетте «Фатиница».

Чайковский — 2-я часть Шестой симфонии.

И. Штраус — Вальс «Дунайские волны».

» — Полька.

В третью программу входили в столь же странном сочетании:

Увертюра Моцарта к опере «Идоменей».

Фантазия на темы «Проданной невесты» Б. Сметаны.

3-я часть Шестой симфонии Чайковского и снова вальсы Штрауса.

В четвертой программе — Финал Шестой симфонии Чайковского обрамляли Вторая рапсодия Листа, попури на темы легаровской «Веселой вдовы», номера из

шубертовской «Розамунды» и неизменно один из вальсов И. Штрауса, «Марш гладиаторов» Фучика.

На вопрос юного любителя музыки, несколько уязвленного подобным «четвертованием» Патетической симфонии Чайковского, убеленный сединой — всегда в цилиндре и прекрасно сшитом фраке — дирижер с нескрываемой иронией ответил мне: «Такую серьезную музыку надо в дневных концертах «сдабривать» более популярными номерами, легче доходящими до слушателя, совершающего во время исполнения лечебные прогулки».

Я не смел вслух оспаривать столь нелепое (это я понимал!) объяснение старого маэстро, кстати, преобразившегося на эстраде вечерних концертов и профессионально дирижировавшего (как мне казалось, академически холодно) симфониями Моцарта, Шуберта, Бетховена, Брамса — уже целиком, а не произвольно расчлененными.

Много позднее я уразумел причины, породившие столь неуважительное отношение данного маэстро к гениальному творению Чайковского и к возможным его слушателям. Ведь среди гулявших на площадке перед раковиной, где располагался оркестр, большинство представляло ту состоятельную часть лечащихся, попросту бюргеров, мещан разных национальностей, которые вполуха слушали доносившиеся к ним звуки и не давали себе труда ни вслушаться в них, ни вдуматься. А меньшинство, которое, стоя вплотную, окружало раковину, радовалось и подобным программам, впитывая в себя пусть крохи, но настоящего, большого искусства.

Рассказал об этих курьезах, ибо в память врезались они, очевидно, не только мою, а и ряда других, таких же восторженных любителей прекрасного, оскорбленных неуважением и к ним, и к созданиям гениев музыки.

В Зальцбурге и Мюнхене мне посчастливилось быть на оперных фестивалях — «моцартеумах». В течение двух недель ставились многие оперы Моцарта, ставились любовно, бережно, правда, в довольно скромном художественном оформлении, зато в отличной музыкальной трактовке, в единстве вокального, оркестрового и сценического начал. Особенно запомнились постановки «Волшебной флейты», «Свадьбы Фигаро» и дивных ранних созданий Моцарта — «Бастьен и Бастьенна», «Притворная простушка».

Голоса певцов не отличались в большинстве случаев красотой, но добротность исполнения, точность воспроизведения композиторских желаний (на это мне указывали опытные музыканты, неоднократно посещавшие подобные фестивали) компенсировали недостающую чисто вокальную красоту и прелесть, с которыми я ранее встречался и в русских и особенно в итальянских оперных театрах.

Мне довелось слышать в Киевском и Одесском оперных театрах нескольких итальянских гастролеров, в том числе замечательных певцов — Джузеппе Ансельми и Титта Руффо. В разное время они пели в «Тоске» Пуччини: Ансельми — Каварадосси, Титта Руффо — Скарпиа. Тоску пела отличная русская певица Клара Браун. В другом составе ее партнером был Оскар Камионский, ее муж. Владелец красивого баритона, темпераментный актер, он создал, помимо Скарпиа, запомнившиеся мне образы: Тонио в «Паяцах» и Фигаро в «Севильском цирюльнике». Фигаро он настолько блестяще спел и сыграл, что даже после бесподобного Титта Руффо сумел покорить зал. Слышал я также Маттиа Баттистини, он был уже не молод, но потрясающее мастерство во владении искусством бельканто оставило неизгладимый след в юношеской памяти. Риголетто и тот же Скарпиа, но совершенно иной, нежели у Титта Руффо, больше соблазнитель, нежели человекоубийца, — таким запомнился мне этот великий певец и артист. Ансельми пел партию Каварадосси нежнейшим голосом, и как-то мало верилось, что он способен на героические поступки. Голос Ансельми был неподражаемо красив, молод, сверкал всеми гранями в естественном своем звучании. Я немного разбирался в отличиях русской и итальянской манеры пения (певческая школа Камилло Эверарди, с которой был знаком в преломлении материнского удивительного контральто, помогала мне в этом). Но красота голоса и свобода владения им Ансельми, Титта Руффо буквально покоряли, захватывали воображение.

Потом, познакомившись с русскими тенорами — неповторимым Собиновым, сладчайшим Смирновым, с необыкновенными баритонами — Грызуновым и Баклановым (говорю о тогдашних своих кумирах-современниках), — смог сравнить их искусство: в нем присутствовали и красота, и мужественность и, особенно у Соби-

нова и Грызунова, господствовала поэзия образа, которая у итальянских певцов, как мне казалось, невольно подавлялась неистовым темпераментом.

В Остенде мне посчастливилось слышать Энрико Карузо — этого «бога теноров», как говорили в Италии, певца, слава которого была никем не превзойденной. Действительно, обаяние Карузо превзошло все ожидания, а необыкновенная красота голоса покорила мое юношеское сердце. Было это, если не ошибаюсь, в 1910 году.

Счастливый случай: нам удалось достать билеты на оперные спектакли с участием Энрико Карузо. Шла опера Леонкавалло «Паяцы». Карузо — Канио. С первого мгновения его появления на сцене для меня все померкло. Хороши были певцы, участвовавшие в спектакле, но Карузо был неизмеримо выше их: артистизм в перевоплощении, свобода, с которой он пел, двигался по сцене, сила и красота голоса, огненный, неукротимый темперамент властно завладевали залом. Мне приходилось бывать на спектаклях, где пели отличные певцы, но в зале царил легкий холодок, слышались голоса разговаривающих, делящихся впечатлениями зрителей. Здесь же Канио — Карузо словно загипнотизировал зал, слушатели замерли, покоренные, восхищенные, взволнованные искусством артиста, который жил на сцене, полностью отдавшись страсти, овладевшей всем его существом.

Я до той поры не переживал ничего подобного; только услышав впоследствии Шаляпина, понял, как истинный гений в искусстве способен пробуждать в человеке самое лучшее, прекрасное, что и делает его человеком.

И вот — неожиданный мостик от встреч с талантом и обаянием Карузо к случайной встрече на одной из итальянских дорог, окаймленной любовно выращиваемыми народом апельсиновыми и лимонными деревьями. Помню, как, соблазнившись спелым апельсином, сорвал его, а возница фиакра, ни слова не сказав, остановил лошадь и вежливо попросил нас — мать, отца и меня — сойти с экипажа. Не понимая причины, мы повиновались, а возница тут же стегнул коня и быстро скрылся из виду. Оказалось, что я нарушил святой обычай: никто никогда из итальянцев — жителей городов, сел, мимо которых пролегалa дорога, оберегаемая от ветров и

пыли деревьями, — не посягал на плоды, ибо, когда они созревали, их бережно собирали и на вырученные деньги ремонтировали дорогу, украшали ее статуями, строили домики для зрителей и т. д.

Еще не понимая своей вины, мы стояли растерянные, зная, что до пункта, куда направлялись, оставалось километров пять-шесть, с трудом преодоленных нами за добрых три часа. Далее я отправился один и, гуляя, не сразу обратил внимание на своеобразное шествие-поезд: несколько тележек, запряженных осликами. Поезд этот был пестр и красочен. От солнца сидящих на тележках женщин защищали яркие, огромные зонты. Мужчины шли рядом, подстегивая ленивых осликов. Я обратил внимание на какие-то довольно громоздкие предметы, беспорядочно нагруженные на две-три тележки. Там были натянутые на рамы большие холсты с изображением окон, дверей, какой-то мебели. Присмотревшись, я увидел декорации, наивные и бедные, но все же напоминавшие жилища людей, окружающий их быт, обыденные вещи. От одной из тележек отделился крупный, коренастый мужчина в одежде, где смешивались привычные атрибуты костюма и какие-то загадочные детали, назначение которых было мне неизвестно.

Мужчина снял широкополую шляпу и, картинно поклонившись, обратился ко мне с маленькой речью. Я понимал итальянский язык и кое-как мог объясняться с говорившим. Оказывается, это была бродячая оперная труппа, имевшая в своем репертуаре оперы Верди и Россини, Масканы, Доницетти и Леонкавалло. За недорогую плату мне одному сулили сыграть любую из опер на выбор: «Риголетто», «Паяцы», «Сельскую честь», даже «Травиату» или «Трубадура»! Хотя я еще не вполне пришел в себя после казуса с сорванным апельсином, предложение показалось заманчивым, а монета в пять лир, имевшаяся у меня, удовлетворила незнакомца.

Изысканно вежливо меня пригласили свернуть с дороги на небольшую лужайку, живописно отделенную от дороги широко разросшимися деревьями; неподалеку журчал ручей, высились горы...

На складном стуле, заботливо припасенном для зрителей, я удобно уселся в ожидании оперного зрелища. Все это было необычно, экзотично и крайне загадочно. Я знал о необыкновенной музыкальной одаренности

итальянцев, но встреча с кочующим оперным театром меня ошеломила.

Маленький инструментальный ансамбль заменял оркестр. Хор состоял из восьми-девяти певцов, в других спектаклях исполнявших роли героев и героинь. «Риголетто» на вольном воздухе — как это было необычно, почти невероятно! Когда началось действие, зазвучали голоса — свежие, красивые, такие естественные в своей захватывающей выразительности, — я был словно околдован: откуда берется подобная красота, богатство красок, свобода во владении любым регистром, грация и темперамент драматического исполнения?! Музыкальный дар итальянского народа велик и безграничен.

Слушая венецианских гондольеров, для которых, казалось, нет недостижимых нот в верхнем регистре, а сладость голосов сказочна, я уже в юности постиг истину: солнце, природа, семейная наследственность, вековые традиции — это и есть условия, превращающиеся в своеобразную народную консерваторию для молодых певцов и певиц. Риголетто был великолепен, Джилда обаятельна в своей юности, а Герцог оказался настоящим мастером во владении сильным и словно солнечным тенором.

После спектакля, узнав, что я начинающий музыкант, артисты охотно рассказывали мне о горечи своей скитальческой жизни. Городские власти лишь изредка разрешали спектакли на площадях, в условных, как и те, которых свидетелем я был, убогих декорациях. В зданиях, предназначенных для оперных представлений, большей частью подвизались мюзик-холльные труппы, дававшие большие сборы, что устроителям и надо было.

Сразу после спектакля труппа отправилась дальше, навстречу истинным любителям музыки, как темпераментно провозгласил старший из артистов (он-то и пел Риголетто).

Это были десятые годы XX столетия, когда еще живы были современники Верди, а Пуччини продолжал создавать свои замечательные оперы, с успехом шедшие в театрах многих городов Италии. В то же время существовали и труппы полуголодных энтузиастов, кочевавших по дорогам страны.

Помню еще один театральный спектакль в совсем необычных условиях. Мы путешествовали по городам

Шварцвальда, своеобразного уголка Европы, где природа властно наложила свой отпечаток на жизнь, искусство, быт народа.

Небольшой городок Триберг. Большая зеленая гора, внизу — долина. Над ней причудливо расположилось плато, образуя как бы сцену. Зрители разместились на горе, а на естественной сцене идет «Потонувший колокол» Гауптмана. Резонанс — великолепен, слышны все голоса артистов прекрасно, никто из них не напрягает связки.

Костры освещают происходящее на «сцене», подчеркивая фантастику развивающегося действия. Тихо, очень тихо играет маленький струнный оркестр, словно аккомпанирующий развертывающейся на зеленой сцене драме. Фея Раутенделейн — прелестна, выкрики «бре-ке-кекс» Водяного воспринимаются как голос самой природы... Так врезался в память этот неожиданный, на фоне зеленых гор, спектакль, что даже спустя почти семьдесят лет помню его краски и голоса...

Совсем новый музыкальный мир стал раскрываться передо мною и с неслыханной силой обогащать воображение начиная с 1913 года, когда, поступив на юридический факультет Московского университета (это было требование отца — юриста по образованию), я очутился в вихре концертных, музыкально-театральных впечатлений. Чуть ли не ежедневные посещения концертных залов, всех оперных премьер, да и обычных спектаклей стали для меня необходимой духовной пищей.

Выстаивание ночами в очередях за билетами на спектакли Большого театра с участием Шаляпина, Неждановой, Собинова, Художественного театра, в котором музыка играла значительную роль, не утомляло, а скорее радовало.

Константин Николаевич Игумнов, уроки с которым начались осенью 1913 года, смеялся, расспрашивая о бесчисленных моих посещениях концертов и спектаклей, но одобрял стремление глубже погрузиться в мир музыки. Тогда же Константин Николаевич порекомендовал мне в качестве преподавателя музыкально-теоретических дисциплин ученика Сергея Ивановича Танеева — молодого композитора Владимира Евгеньевича Артынова, очень хорошего, с тонким вкусом, музыканта. Так появилась ниточка связи с великим музыкантом, которого мы,

молодежь, буквально боготворили. Это была живая связь с традициями Чайковского и кучкистов.

Я встречал и раньше Танеева то на концертах, то на Кузнецком мосту, в магазине Российского музыкального издательства, основанного Сергеем Александровичем Кусевичким, куда заходил почти ежедневно не столько для покупок, сколько для ознакомления с новинками.

Признаюсь, узнав, в какое время Танеев чаще всего посещает магазин, я старался попасть туда в те же часы. Сергей Иванович сперва казался суровым, замкнутым, неразговорчивым. В конце концов Сергею Ивановичу примелькалось мое лицо, студенческий мундир, и как-то он обратился ко мне, рассматривавшему партитуру «Жар-птицы» Стравинского, с довольно скептической интонацией: «Разбираетесь в партитуре, молодой человек?» Сконфуженный подобной интонацией, я все же нашелся и ответил, что благодаря урокам у Артынова начинаю немного разбираться.

Фамилию своего ученика Сергей Иванович встретил одобрительной улыбкой, а когда я рассказал, что уроки по классу рояля беру у Игумнова, Сергей Иванович уже совсем ласково, но не без лукавинки спросил: «Небось, и сочинять пробуете всяческие иммортели?» Это слово было мне непонятно, я смутился еще больше, но Сергей Иванович ободрил и пригласил: «Как-нибудь заходите на чаек...»

Счастью моему не было предела. И как ни редко пришлось мне бывать в домике в Гагаринском переулке (совсем близко от дома Перцова, с петушками на крыше и оригинально зарешеченными окнами, выходящими на Москву-реку, где жил в ту пору Константин Николаевич Игумнов и куда два раза в неделю я приходил к нему на уроки), эти посещения оказывались всегда ступенями к познанию искусства Танеева.

Нет, не был Сергей Иванович ни суровым, ни скупым на слова и чувства, а был таким же требовательным к собеседнику, независимо от возраста, как к самому себе. Не любил «красивых слов», пустого острословия, не любил мельтешения ловко скроенными фразами, как не любил «выдуманной» (его определение) музыки, музыки искусственной, вычурно-усложненной.

Глубокие, долго вынашиваемые, не записанные, пока

не созреют, музыкальные мысли, прекрасные в своей сдержанной силе, так характерные для его квартетов, трио, симфоний, хоров, романсов, — это и есть музыкальный автопортрет Сергея Ивановича Танеева.

Как святыню, храню клавир «Орестей» — редкостный экземпляр, который мне достался не без труда. Объемистый том литографированного издания «Орестей» (издан в 1894 году в типолитографии И. Н. Кушнарера) стал из-за малочисленности экземпляров библиографической редкостью.

Я неизменно посещал все квартетные собрания, где исполнялись танеевские творения, бывал на всех концертах, где звучала его музыка. Плененный, замороженный мудрой мыслью, облеченной в столь совершенные полифонические формы, я стал неистовым поклонником музыки Танеева. Эту преданность, видимо, и заметил Сергей Иванович, изредка допуская меня в свое уединенное жилище и неожиданно одаривая своей игрой либо советом.

С Артыновым мы частенько разбирали партитуры «Орестей» и кантат Танеева «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма»...

Еще более оригинальным образом познакомился я с Сергеем Александровичем Кусевичким. В бывшем Немецком клубе (ныне помещение ЦДРИ на Пушечной улице) студенчество Московского университета время от времени устраивало свои концерты. Хоры университета, симфонический оркестр, вначале руководимый Матвеем Григорьевичем Плаксиным, затем Сергеем Никифоровичем Василенко, солисты — певцы, инструменталисты — выступали перед товарищами. Параллельно для студентов устраивались лекции-концерты в Политехническом музее. Тесно связан с этими концертами был и я, выступая в качестве начинающего лектора и пианиста-солиста, ансамблиста (со скрипачкой Резниковой) и даже пробующего свои силы композитора.

Играл как-то первую часть своей соль-минорной фортепианной сонаты. В зале находились не только студенты, но и любители музыки — кое-кто из университетской профессуры. Вход был свободный, атмосфера, взаимосвязь между залом и эстрадой — самая товарищеская. После исполнения за кулисы зашел человек невысокого роста, с простым русским лицом. Назвался: Ти-

мофей Саввич Морозов. Это был сын известного фабриканта и купца Саввы Саввича Морозова, печально прославившегося так называемой Морозовской стачкой.

Тимофей Саввич, Мария Саввична (ее дом на Воздвиженке — в «мавританском», как она говорила, стиле — ныне стал Домом дружбы) имели уже иное окружение, интересовались искусством, меценатствовали. Тимофей Саввич коллекционировал древние иконы, картины, любил музыку, считал себя либералом. У него в особняке на Валовой улице собиралась студенческая молодежь из различных, большей частью художественных, учебных заведений — Строгановского училища, консерватории, Синодального училища, товарищи молодого поколения его семьи.

Тимофей Саввич пригласил меня на одно из таких собраний — поиграть мои сочинения, а также познакомиться с музыкой, которую в его кругу хотели услышать, особенно сочинения Скрябина.

Я играл мазурки, прелюдии, поэмы Скрябина и охотно согласился. Бывал на этих собраниях не часто, но постоянно встречал интересных людей, среди них — Сергея Александровича Кусевицкого, как-то приехавшего на сани со своим контрабасом и согласившегося поиграть в небольшом кругу.

Контрабас Кусевицкого был работы великого мастера Страдивариуса, несколько меньшего размера, нежели обыкновенные оркестровые инструменты, и обладал удивительно мягким, бархатного тембра звуком, трудно отличимым от виолончельного.

Сергей Александрович с женой Натальей Константиновной Ушковой — ее громадное состояние сыграло решающую роль в организации симфонического оркестра, выпестованного Кусевицким, и во всех больших предпринятых им, связанных с пропагандой музыки делах — оказались общительными, симпатичными, простыми в обращении людьми.

Приглашение Сергея Александровича, на чьи концерты я неизменно приходил, посетить его дом, помещавшийся в Глазовском переулке (параллельно Арбату), я принял с восторгом.

Мне разрешено было присутствовать на репетициях оркестра, проходивших в зале Благородного собрания (нынешний Колонный зал Дома союзов).

Не знаю, чем я внушил чувство симпатии к себе и некоторое доверие к своим музыкальным способностям. В течение всех четырех лет нашего знакомства, которым я гордился и дорожил, отношение Кусевицкого ко мне было дружески-ласковым, ободрявшим меня. Получив безотказный доступ на репетиции к симфоническим концертам, я услышал много произведений, ранее мне, да и не только мне, неизвестных.

Скрябин, Рахманинов, творчества которых Кусевицкий был неутомимым, самоотверженным пропагандистом, не просто «слушались», а своеобразно изучались.

Стравинский, молодой Прокофьев, Танеев и множество произведений западной классики буквально поглощались мною.

Процесс разучивания Кусевицким партитур с оркестром был на редкость тщательным, кропотливым, с бесчисленными повторениями отдельных кусков.

На репетициях, благодаря тому, что оркестр, собранный Кусевицким из отличных музыкантов, не считался со временем, по многу раз повторялись сложные места — до тех пор, пока слегка картавящий голос дирижера не произносил: «Ну вот, теперь хорошо» — и оркестр шел дальше. А слушатель на репетиции постигал не сложность процесса работы, а красоту выражения музыкальной мысли, ее глубину, и партитура воспринималась как единое целое.

В первый раз, когда я подошел к небольшому по фасаду дому Кусевицкого (напротив высились шести-семиэтажные, по тому времени «высотные», как тогда говорили, доходные, его же дома), я оробел. Пришел пораньше, а попасть вовремя не смог: не нашел на парадной двери звонка. Смутился я страшно: опоздать при первом же визите — как неловко! И вдруг из-за занавеси на окне выглянуло доброе, улыбающееся лицо Сергея Александровича. Он показал рукой на львов, украшавших маленькую лестницу, ведущую к парадной двери, и шутливо, без слов, подсказал: мол, надо дернуть льва за язык... Я только тогда понял: непосвященным вход в дом не всегда дозволялся. Оказалось, что подобных неожиданных сюрпризов в квартире Кусевицкого было немало. Постигание, раскрытие таких «секретов» доставляло Сергею Александровичу, видимо, большое удовольствие.

Но все это были бытовые детали, за которыми скрывалась большая, никогда не прекращавшаяся интеллектуальная деятельность.

В кабинете было много книг, много нот, письменный стол с аккуратно разложенными стопками бумажных листков. Позже я узнал, что на них Кусевицкий записывал приходящие во время работы над партитурами мысли, замечания, иногда как бы споря сам с собой.

Этот способ «диалога без собеседника», внутренний спор был характерен для Сергея Александровича, как я убедился при дальнейших встречах.

Слышал я его игру на контрабасе не раз и всегда поражался неумолимости поисков нежнейших нюансов, достижения такого пианиссимо, какого редко кто из самых талантливых виолончелистов добивался на своих куда более портативных инструментах.

Концерт для контрабаса, сочиненный Кусевицким (он сам к нему относился довольно критически), предъявлял к исполнителю максимум требований и в техническом, и в музыкально-выразительном отношении.

Как дирижер Кусевицкий рос на глазах. Он относился к партитуре, словно к живому организму, и требовал от оркестрантов не только неукоснительно точного интонирования, но и осмысливания фразы, правильного соотношения звучания своего инструмента со всем составом оркестра.

Приходя на репетицию с готовым планом интерпретации симфонии, поэмы, концерта, воссоздав мысленно концепцию произведения, по-своему постигнув его содержание и форму, Кусевицкий был гибок в процессе работы, иногда спрашивал мнения и совета не только композитора, если последний сидел в зале, а и того или иного музыканта, если дело касалось неудававшейся почему-либо фразы, тут же на миг задумывался, изредка спорил и находил нужное решение.

Михаил Иннокентьевич Табаков — первый трубач мира, как о нем говорили, дорогой мне друг в продолжение многих лет — охотно рассказывал, как легко было музыкантам на репетициях, проводимых Кусевицким. Он уважал мнение, способности каждого артиста, считался с его индивидуальностью, никогда не повышал голоса, не навязывал своих решений, если находил доводы исполнителя достойными внимания. Раскрывая впервые

перед оркестром партитуру того или иного сочинения, Кусевицкий долго всматривался в нее, хотя знал ее детально, приглашал концертмейстеров зрительно ознакомиться с партитурными листами, испещренными замечаниями, им поставленными знаками.

Как-то, сидя близко к оркестру (репетиции проходили, как правило, в утренние часы, обычно в зале Благородного собрания), я услышал, как Сергей Александрович, показывая музыкантам партитуру Третьей симфонии Скрябина, говорил: «Красивая, очень красивая партитура, даже смотреть увлекательно...» Общеизвестно, какой любовью, взаимным уважением была освещена творческая дружба Скрябина и Кусевицкого, каким пламенным пропагандистом «Божественной симфонии», «Поэмы экстаза», «Прометея» был Сергей Александрович.

Мне посчастливилось, посещая Скрябинские циклы Кусевицкого и репетиции к концертам, неоднократно видеть не только плоды гигантской работы дирижера и оркестра над партитурами, но и наблюдать процесс «созревания» этих необыкновенных, замечательных «плодов». Новаторство композитора, работа неуемной мысли художника, стремившегося в музыкальных образах отразить новое в эпохе, готовой к социальным взрывам, потрясениям, вдохновляла, зажигала дирижера-интерпретатора.

Известно, что Кусевицкого порой упрекали в необузданности темперамента, в склонности к аффектации. Даже такой тонкий и деликатный критик, как Георгий Эдуардович Конюс, призывал Кусевицкого к более умеренным движениям во время дирижирования на эстраде скрябинскими гениальными творениями. Присутствуя однажды на генеральной репетиции скрябинского «Прометея», я даже услышал своеобразную речь дирижера. Исполнение этого ошеломившего нас, молодых, произведения было охарактеризовано как «исторический факт». Я с глубоким удовлетворением прочитал подтверждение услышанных мною слов в капитальном, пока еще не опубликованном труде, посвященном биографии и искусству Кусевицкого как дирижера и контрабасиста, написанном по собственным воспоминаниям и на основании не подлежащих сомнению материалов племянником дирижера, профессором, доктором медицины, известным

патологоанатомом Иосифом Адольфовичем Кусевицким. Он располагал уникальными пластинками — записями почти всего исполненного его дядей на протяжении и московского периода деятельности, и в бытность его в США, где он блистательно руководил Бостонским оркестром.

Я отчетливо помню, как исполнявшаяся Кусевицким «Поэма экстаза», справедливо считавшаяся гвоздем репертуара дирижера, буквально наэлектризовывала публику... И заслуженными казались слова критиков, писавших о «магии звуков, властном гипнозе, могучем зачаровании», о «сверхискусстве» и даже о чем-то «возмущающем хаос»... Велеречивые, но безусловно искренние эпитеты.

Сезон 1913/14 года в Москве был необычайно богат концертами. Без конца приезжали знаменитости — особенно много состоялось гастролей пианистов. Небольшая группа учеников Константина Николаевича Игумнова (и я в том числе) старалась не пропустить ни одного концерта. Порой мы жертвовали обедом и терпеливо выстаивали очереди за дешевыми билетами. Так нам посчастливилось попасть на все концерты Иосифа Гофмана, Ферруччо Бузони, Пюньо. Этой же зимой выступали Рахманинов, Скрябин, Игумнов, его любимый ученик Н. Орлов, Фейнберг, Метнер, Мейчик.

Какое разноцветье, богатство талантов!

Бузони и Гофман много играли Шопена. Мне особенно запомнилось блестящее исполнение ими всех этюдов Шопена. Удивительно непохожи были творческие почерки в толковании одних и тех же пьес обоими великими пианистами. У Гофмана этюды звучали как маленькие, но целостные в своей форме поэмы: каждая — о чем-то новом в жизненном эпизоде, переживании, в восприятии, ощущении природы. У Бузони — в стремительном вихре, неслыханно быстром темпе (при абсолютно чеканном ритме и поющих мелодиях!) — этюды воспринимались как быстро переворачиваемые страницы жизни, когда нет времени, может быть, останавливаться на деталях, даже если воспоминания о них сладостны и значительны.

Отчетливо помню, как мы, Александр Титов (также ученик Игумнова) и я, с нотами в руках еле успевали

следить за чудесной тканью музыки Шопена, разворачиваемой Бузони с неистовой скоростью. А когда пел-играл этюды Гофман, мы просто переставали дышать, боясь пропустить малейший нюанс, еле заметный акцент, придававший любому исполняемому этюду какие-то особые свет и тени.

Абсолютно непохожие друг на друга большие художники, настоящие гиганты — Гофман и Бузони остались в памяти, как два прекрасных изваяния, полностью поглощенные исполняемой — нет! — рождаемой заново музыкой. Высокое вдохновение — вот что роднило этих так полюбившихся нам, молодым, великих артистов, что позволило мне по прошествии шестидесяти лет воскресить — не в памяти только, а в сердце — звучание исполняемой ими музыки и даже сам облик: полный хрупкой нежности у Гофмана и сосредоточенной задумчивости, монументальности у Бузони.

В квартире финансового деятеля Л. Гр. Хигеровича (бывший дом Михайлова на Большой Дмитровке, ныне Пушкинская) собирались музыканты на проводившиеся там «смотрины» новинок творческих (композиторских) и исполнительских. Бывал на этих вечерах-встречах с интереснейшими людьми и я.

Вспоминаю сейчас домашние премьеры «Сказок» Н. К. Метнера, человека редкого обаяния и своеобразнейшего художника-композитора и пианиста. Он приносил с собою в небольшую гостиную, где сходилось человек пятнадцать — двадцать любителей камерной музыки, особое очарование романтической личности, для выражения которой избранная им форма «сказок» казалась исключительно удачной. Отпечаток высокого интеллекта, внутреннего воодушевления, богатой фантазии был характерен и для исполнительского облика Николая Карловича, и для его композиций, где мысль и чувство сосуществовали в чудесном единстве.

Сдержанный по натуре, Метнер был приветлив с молодежью, и мы это ощущали всей душой. Николай Карлович неизменно интересовался успехами молодых музыкантов (он был в то время профессором Московской консерватории, но среди слушателей «домашних музицирований», как он называл наши собрания, его студентов не было, были просто любители его творчества и ученики Игумнова).

Играя свои новые «Сказки» (из разных циклов), Метнер зорко всматривался в наши лица — напряженно-внимательные, восхищенные, в нас самих, с настоящей самоотдачей слушавших прекрасные новоклассические и вместе с тем романтические музыкальные образы. Строгость линий, щедрых в мелодической изобретательности тем, искусная узорчатость полифонических сочетаний очаровывали нас, захватывали и заставляли в своих наивных пробах пера быть безукоризненно требовательными к малейшим излишествам, искусственным гармоническим усложнениям, к неупорядоченности формы. Ясность музыкального мышления, стройность музыкальной архитектоники глубоко западали в наши восприимчивые души, и мы всегда уносили с этих «домашних музицирований» долго не забываемые впечатления.

На таких вечерах нередко выступал Марк Наумович Мейчик, так же как Метнер, ученик В. И. Сафонова, бесподобный виртуоз, техника которого, нам казалось, граничила с фантастикой. «Паганини рояля» — называли его любители ошеломляющей пианистической техники. Мейчик, к сожалению, из-за болезни рук рано покинул концертную эстраду, но его исполнение листовских транскрипций, «Этюдov трансцендентного исполнения» запомнилось как феерическое празднество полнейшего виртуозного овладения техническими возможностями рояля.

Обилие концертов в предвоенные годы было симптоматичным. Гастролеры из Западной Европы (их было великое множество, и среди них звезды первой величины, такие, как зачаровавший всех нас великий художник — скрипач Фриц Крейслер, гениальный дирижер Никиш, покоривший своим несравненным исполнением симфоний Чайковского) чередовались с отечественными концертантами, исполнявшими чуть ли не всю мировую классическую литературу, и композиторами, игравшими свои сочинения.

В течение одного сезона около десяти раз выступал в каждом концерте с новой программой быстро приобретший популярность (на его выступления в Малом зале консерватории было трудно попасть) Николай Андреевич Орлов. Ученик Киппа и Игумнова, он именно от последнего унаследовал мягкую, поэтичную манеру игры, взволнованность чувств и тонкий артистизм.

Н. А. Орлов завоевывал сердца слушателей любого возраста безмерной влюбленностью в музыку, вдохновенностью своей игры. Десятки раз я присутствовал на концертах молодого артиста и всегда, покоренный его искусством, уходил из зала как бы обновленным, захваченным неистовым темпераментом его артистической натуры.

«Сверхтехника» другого ученика Киппа — Арсеньева поначалу ошеломляла, а затем быстро тускнела, будучи сравниваема с менее техничным «соперником» (хотя у Орлова точность «попаданий» в любом темпе была безукоризненна). Арсеньев в головокружительных темпах как бы состязался с Бузони, теряя, однако, поэтичность музыкального выражения, столь характерную для итальянского виртуоза.

Долгое время музыкальная Москва находилась под впечатлением концерта Самуила Евгеньевича Фейнберга, первым с законченным артистизмом и с поистине философской глубиной исполнившим все прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» Баха. Все считали этот концерт подвигом, а исполнение — блестящим. Для меня же, беззаветно любившего музыку Баха с детского возраста, этот и последовавшие за первым концертом его повторения были настоящим праздником и отличной школой. Обладавший несколько нервическим темпераментом, Фейнберг в исполнении Баха обнаруживал подлинную классичность, строгость, но лишённую сухости, вдохновенную, полную сдержанных эмоций.

В «горной цепи» концертов пианистов в Москве в ту пору, как гигантские вершины, возвышались более редкие, но потому и более желанные, с молодой жаждой нового и необыкновенного ожидаемые «клавирабенды» Рахманинова, Скрябина и еще более редкие, но не менее для нас ценные выступления С. И. Танеева как пианиста и ансамблиста.

О Рахманинове как величайшем пианисте написано много, и мне хочется поделиться лишь личными впечатлениями от его выступлений.

Мы шли на авторские концерты Сергея Васильевича как на самые торжественные, при всей их интимности, празднества. Ни с чем не сравнимое обаяние творческой личности Рахманинова во всем его триединстве: компо-

зителя — пианиста — дирижера — властно притягивало к себе, заполняло слушателя целиком. Мы знали о скептическом отношении некоторых «леваков» от искусства к Рахманинову-композитору. Но это не только не отталкивало нас ни от крупных по форме его сочинений, ни от прелюдий и этюдов-картин, а, наоборот, заставляло с еще большей самоотдачей, волнением и любовью вслушиваться в авторские толкования произведений, всегда глубокие и оправданные, далекие от внешних эффектов, чуждые вычурности и фальши, преувеличенных у иных из пианистов эмоциональных взрывов. Сам концертант, погруженный в исполняемую музыку, внешне спокойный, но с ясно ощущаемой, богатой оттенками гаммой чувств, порою бурей в них, заставлял весь зрительный зал (чаще всего Сергей Васильевич выступал в любимом им зале Благородного собрания) притихнуть, прислушаться к стуку собственного сердца. Мы неотступно следили не за движениями пальцев, рук, а за рождением великолепных звуковых образов, прекрасных по своему содержанию и по удивительно цельной в своем национальном, русском выражении форме. Рахманинов был неотделим от инструмента — чудесного рояля, с которым он словно, сливался в такое гармоническое целое, расчленить которое было бы неестественным, невозможным. Руки его, большие, с длинными, тонкими, казалось, нервными пальцами, были удивительно красивы.

Технические трудности для Рахманинова казались несущественными, более того — несуществующими. Мелодия лилась всегда свободно, будто реяла над горными вершинами, освещенная щедрым солнцем. Пальцевая техника несла свою, полностью подчиненную поэтической идее, службу так незаметно, что виртуозная часть сочинения отступала на задний план, а царила именно музыка, в ее самом высоком понимании и значении, исполненном величия и простоты, так свойственных красоте и гармонии рахманиновской музыки.

Поразительно несхожи, даже полярны были пианистические данные Рахманинова и Скрябина, как и самые принципы их исполнительского стиля.

Волшебство скрябинской палитры звуков, ее действительная магия воплощались Александром Николаевичем с той силой убежденности, что тысячекратно превышает

физическую силу удара. Не громоподобные раскаты аккордовых громад, а волнующие шепот и шуршание, извивы лучистых, искристых, словно парящих в свободном пространстве мелодий, завораживающих своей прелестью, колдующих и невольно притягивающих к себе, извлекались Скрябиным из рояля его тонкими, еще более нервными, чем у Рахманинова, пальцами небольших рук, превращая его в инструмент, одушевленный волей и чувствами артиста. Поэдность, загадочность настроений находили в скрябинских прикосновениях к клавишам такую полноту отзывчивости, которая могла родиться только у подлинного кудесника, властвующего безраздельно над всей стихией звуков, существующих в мире. Кажущаяся бесплотность, эфемерность звуков моментами становилась клокочущей стихией, словно вырвавшейся из кратера только что проснувшегося, долго молчавшего в тиши, притаившегося в ложной дремоте вулкана.

Скрябин владел и как пианист, и как композитор тем особым секретом воздействия на слушателей, который заключен был в неизмеримом богатстве его художественной натуры.

Нередко приходилось в беседе с товарищами — музыкантами — оспаривать, более того, резко отвергать упреки в недостаточной силе ударов, скорее касаний клавиш пальцами композитора-пианиста. Кстати, вспоминая подобные несправедливые, недальновидные упреки, обращенные к одному из лучших и самых вдохновенно-чутких интерпретаторов пианистического наследия Скрябина — Владимиру Софроницкому. Нет, это отнюдь не было слабостью пальцевого удара, а было своеобразным оживлением звучания клавиши, придающим этому звучанию трепетность тембра человеческого голоса. При всей несхожести, даже противоположности художественных натур Игумнова и Скрябина, в игре Константина Николаевича часто проскальзывало подобное толкование рояля: клавиши должны петь, а не стучать.

Неоднократно слышал я от своего учителя такие же высказывания и даже педагогические требования.

Когда на сонатных вечерах Игумнова и Бориса Осиповича Сибора мы наслаждались именно пением двух инструментов, до нас, учеников, доходила глубокая мысль Константина Николаевича: рояль не «ударный» инструмент, а, подобно всем струнным, «дышащий» мелодией.

И умение заставлять клавиши петь завоевывалось большим трудом, рождавшим это искусство.

Мельком я упоминал уже об университетском симфоническом оркестре, где играл в группе вторых скрипок (маленький опыт был с гимназических лет: директор реального училища Ф. Кобец, страстный любитель музыки, собрал из реалистов и гимназистов довольно большой состав оркестра, правда, с непропорциональным количеством играющих в группах. Деревянных духовых явно не хватало, зато медь была представлена богато — и в реальном, и в гимназии были свои духовые оркестры). Мы разучивали увертюру к «Ивану Сусанину», «Камаринскую» Глинки.

Матвей Григорьевич Плаксин — известный педагог, скрипач и дирижер — либерально относился к студентам, отличавшимся усердием на репетициях университетского оркестра, давал кое-кому из нас свою дирижерскую палочку, позволяя репетировать под его наблюдением разучиваемый репертуар.

Навсегда запомнил урок, полученный от Плаксина, когда я смело взялся за разучивание «Шехеразады» Римского-Корсакова. «Отбивать такт — это еще не значит дирижировать», — с ласковой строгостью сказал он, когда оркестр, не координируемый волей и пониманием задачи дирижера, то и дело расходился.

На репетиции присутствовал известный уже и тогда композитор Сергей Никифорович Василенко. Он терпеливо показывал, наряду с Плаксиным, испытывавшим свои дирижерские способности студентам необходимые приемы и раскрывал азбучные истины капельмейстерского искусства. Свои ученические концерты в университете и Немецком клубе мы не без гордости называли «симфоническими собраниями». К ним я стал делать корстные вступления, пробуя себя в лекторском искусстве.

Вскоре, поощряемый издателем-редактором «понеделничной» газеты «Руль» Иваном Ивановичем Голобородько, я дерзнул взяться за писание коротких заметок — сначала рецензий на университетские концерты, а затем и на концерты, происходившие в консерватории, в Благородном собрании. Все это заставляло пристальней знакомиться с исполняемым репертуаром, тщательней просматривать партитуры, ходить на репетиции. К моим постоянным, вошедшим в стойкую традицию посеще-

ниям репетиций Кусевицкого прибавились репетиции к «Историческим концертам», регулярно, с энтузиазмом проводимым С. Н. Василенко.

Сергей Никифорович был отличным музыкантом-новатором, утверждавшим демократические тенденции во всей своей деятельности. Василенко делал огромное дело, приобщая к восприятию серьезной музыки широкие круги новых слушателей, в том числе тысячи рабочих, студентов, до той поры далеких от концертных залов и не веривших в свои способности разобраться в сложных формах симфонической музыки. Цены билетов на эти концерты были минимальные, общедоступные.

Образованнейший музыкант, талантливый композитор, большой эрудит в классической, романтической и современной музыке, Василенко обычно сопровождал концерты своим небольшим вступительным словом, комментировал сочинения, входившие в их программы. А задача, которую он, как основной организатор, инициатор «Исторических концертов» перед собой ставил, действительно была исторической.

Неутомимо, самоотверженно, в течение ряда лет по всей Европе разыскивая произведения забытых композиторов средневековья и последующих эпох, Василенко на собственные, не столь большие средства составил на целое десятилетие (с 1907 по 1917 год) программы «Исторических концертов», открывавших даже профессиональным музыкантам подлинные музыкальные сокровища, ранее им не известные.

На некоторые из концертов я и писал свои «пробные» рецензии, вызвавшие критические замечания Василенко, но, как это ни парадоксально, сблизившие нас, а впоследствии приведшие к тесной и искренней дружбе, длившейся много десятилетий.

«Исторические концерты», к сожалению не получившие впоследствии идентичного и достойного продолжения, сыграли немалую роль в музыкальном развитии широких масс, в их приобщении к серьезной камерной и симфонической музыке.

Начав свою рецензентскую работу, я стал внимательно читать блестящие критические статьи Гр. Прокофьева, Ю. Энгеля, Ю. Сахновского в периодической печати. Это научило меня постепенно разбираться в не всегда принципиальных печатных высказываниях Л. Сабанеева,

отличавшегося поспешностью в вынесении критических суждений, даже «приговоров», а порой необъективностью, пристрастностью.

Не могу также обойти молчанием глубочайшее впечатление, произведенное на меня премьерой замечательного произведения Рахманинова «Колокола». Оркестр Кусевицкого, большой хор, солисты долго готовили эту премьеру под талантливым руководством Сергея Александровича. Сложная партитура вокально-симфонической поэмы, как ее назвал композитор, в которой оригинально воссоздавался текст американского поэта Эдгара По, была тщательно разучена, и эмоциональное ее воздействие на аудиторию было сильным, незабываемым. Впервые прозвучала поэма «Колокола» не в концертном зале, а в костеле Петра и Павла, находившемся в Петроверигском переулке на тогдашней Маросейке. Необычность обстановки способствовала усилению впечатления. Кусевицкий, казалось, всего себя вложил в исполнение этого произведения, каждая часть которого была им поэтически прочтена и прочувствована всеми многочисленными исполнителями (оркестр и хор были в увеличенном составе). Вся музыкальная Москва, казалось, присутствовала на премьере. Реакция была если не единодушной, то у подавляющего числа слушателей восторженной и благодарной.

Студенческая молодежь в описываемые годы близко к сердцу принимала помимо концертных событий также и явления жизни, связанные с самими личностями музыкального мира — артистическими и творческими.

По поручению студенческого общества я и некоторые мои товарищи (особенно часто уже упоминавшийся будущий композитор Александр Титов) посещали знаменитых артистов, чтобы пригласить их принять участие в наших периодически устраиваемых благотворительных концертах, сборы с которых предназначались на оплату обучения, как тогда говорили, «недостаточных», то есть материально необеспеченных студентов. Таковых и в университете, и в консерватории, и в институтах было много.

Так мы с Титовым попали к Антонине Васильевне Неждановой и к Леониду Витальевичу Собинову, ставшему особенно ревностным нашим «сообщником» в подобных мероприятиях.

Антонина Васильевна встретила нас ласково, даже весело, сразу согласилась петь в концерте и порекомендовала обратиться к еще мало известной тогда обладательнице чудесного, как Нежданова выразилась, голоса — к Надежде Андреевне Обуховой, с которой обещала петь дуэты. Так же охотно согласился петь Собинов, связавший нас с другими исполнителями.

Таким образом, участие великих русских певцов гарантировало успех — и материальный, и моральный — устраиваемых концертов. Помощь нуждающимся студентам — нашим товарищам — была обеспечена.

Расскажу о нескольких интересных встречах с знаменитыми артистами — оперными и драматическими — в кабаре «Летучая мышь» — своеобразном ответвлении Московского Художественного театра, основанном и содержавшемся одним из малоизвестных артистов театра Н. Балиевым. В этом театре-кабаре некоторое время я помогал заведовавшему музыкальной частью композитору А. Архангельскому: кое-что оркестровал, аранжировал, даже писал песенки. Другим моим в этом любопытном театре был хороший пианист-аккомпаниатор, ученик Игумнова Е. В. Гвоздков, человек незаурядный, будивший во мне интерес ко всему новому, появлявшемуся в музыке, особенно вокальной.

По работе я часто присутствовал на вечерних представлениях, которые начинались обычно поздно, около одиннадцати часов вечера, чтобы актеры, на которых как на зрителей и слушателей первоначально и рассчитывал в основном Балиев, успевали на них попасть после своих спектаклей и концертов. В «Летучей мыши» можно было увидеть и услышать выдающихся певцов, драматических актеров, инструменталистов.

Балиев, ловкий и умелый конферансье, заметив среди зрителей кого-либо из известных актеров, от имени всех собравшихся обращался с «покорнейшей», как он любил подчеркивать, просьбой порадовать своим искусством присутствующих. Не все, разумеется, соглашались, но мне довелось слышать краткие выступления Грызунова, Бакланова, Алчевского и даже Шаляпина, исполнившего любимым им романс своего аккомпаниатора Ф. Кенемана «Как король шел на войну».

Был я и при приеме в «Летучую мышь» юной студентки консерватории Калерии Владимировой, тогда

весьма нуждавшейся и осмелившейся под выдуманной ею фамилией и переименованным именем — Валерии Барсовой (это было необходимо для конспирации: студенты не имели права работать в театре, да еще такого профиля, как кабаре «Летучая мышь») — вступить в труппу театра. Так началось мое знакомство, а далее и дружба с Валерией Владимировной...

Меня самого порой удивлял необычайно широкий диапазон моего увлечения музыкой — от самых серьезных ее форм — симфонической и камерной — до легких — оперетты и эстрады. Во время заграничных путешествий увлекался я венскими шедеврами И. Штрауса, новинками Легара, Кальмана, а также отдельными хорошими эстрадными песнями и песенками. Я и сам пробовал сочинять эстрадную музыку, особенно в театре-кабаре «Жар-птица» режиссера Бонч-Томашевского, старавшегося по мере своих сил подражать балиевской «Летучей мыши».

Конечно, это было распылением своих, я думал, неисчерпаемых, сил. Я ведь одновременно учился в университете, был вольнослушателем в Археологическом институте, где меня особенно интересовал раздел агнографии — искусства древней иконописи, систематически брал уроки по фортепиано у К. Н. Игумнова и по композиции у В. Е. Артынова. Как мне казалось, я всюду успевал. Конечно, это только казалось.

Начавшаяся империалистическая война внесла большие коррективы в жизнь всей страны и каждого в отдельности. Созревала почва для будущих революционных сдвигов и взрывов. Как студент, я был освобожден от воинской повинности, но морально не мог оставаться равнодушным, безучастным к народному горю, к бесчисленным бедам, страданиям раненых, к несчастью семей, потерявших своих кормильцев.

Студенты разных высших учебных заведений (инициатива была за Высшим техническим училищем, ныне дважды орденоносным имени Баумана) организовали санитарные отряды. В одном из них, на Лефортовском эвакопункте, через ночь работал и я санитаром. Мы встречали поезда с ранеными, больными тифом, на носилках разносили их по корпусам и палатам, помогали сестрам милосердия — словом, делали все, что подсказывали долг и сердце.



К. Н. Игумнов



С. И. Танеев



А. Н. Скрябин



С. А. Кусевичкий



С. В. Рахманинов



М. М. Ипполитов-Иванов



Миша Эльман. 1910 г.



Центральный рабочий хор швейников



М. С. Куржимский



Г. А. Столяров



Художественный совет
радиостанции им. Коминтерна



М. И. Табаков



Музыкальные руководители Радио.
20—30-е гг.



А. Л. Доливо



Квартет им. Бетховена.

Слева направо: Д. М. Цыганов, В. П. Ширинский,
С. П. Ширинский, В. В. Борисовский

Вскоре для легкораненых мы организовали в огромной палате нечто вроде концертного или лекционного зала, достали пианино. Здесь мы устраивали импровизированные концерты, в которых участвовала наша самодеятельность. Это были группы из студенческого хора, а затем и из симфонического оркестра. Сами собой организовывались струнные и вокальные камерные ансамбли — квартет, трио. Находили применение и мои музыкальные способности: я играл то на скрипке, то аккомпанировал певцам и даже дирижировал хором.

Привлекали мы и артистов-профессионалов, наиболее отзывчивых к человеческим, солдатским страданиям.

В городе уже начинался хаос с транспортом: трамваи, единственно надежное средство передвижения на большие расстояния, ходили с никем не учитываемыми интервалами, как придется. К вечеру их вовсе снимали с линии. Поэтому нам, добровольным санитарам, приходилось пешком преодолевать много верст (большинство, как и я, жили либо в центре, либо в отдаленных от лазарета районах). Нас эти трудности не останавливали.

Встречая поезда с ранеными, приходилось не спать по несколько ночей, а утром идти на лекции, даже на экзамены, а мне, например, еще и на уроки к Константину Николаевичу Игумнову и Владимиру Евгеньевичу Артынову. Но мы были молоды и даже немного стыдились, что здоровы, полны физических сил. Как же можно, казалось нам, не помочь страданиям изувеченных солдат, как можно пройти мимо людского горя?

Много было разговоров среди студентов о зреющих революционных настроениях; мы знали студентов — активных деятелей подпольных политических кружков. Мы же в своей массе помогали чем могли: и как санитары, и, чтобы как-то облегчить страдания раненых, своим незатейливым искусством — кто чтением, кто лекцией, кто игрой на каком-либо инструменте или пением.

Шел 1915 год, для русской музыки — скорбный, связанный с невосполними потерями. Ранней весной, в апреле, от нелепой случайности, повлекшей заражение крови, умер дорогой всему музыкальному миру Александр Николаевич Скрябин.

Хотя близко его не знал, я остро переживал эту утрату — не только как гениального композитора, но и как

человека, сумевшего своей необыкновенной музыкой разбудить дотоле спавшие во многих умах предвестия грядущих революционных бурь.

Мы, студенты, дежурили в Николопесковском переулке, у дома, где жил Скрябин, ожидая выноса тела, и, как только кортеж двинулся, я встал у изголовья гроба и, не ощущая тяжести, всю дорогу не давал сменить себя. Моросил мелкий дождь со снегом, улицы были не убраны. Не замечая луж, мы шли прямо по ним, думая только о том, что нет уже создателя «Поэмы экстаза». Но он завещал нам тот великий жизненный экстаз, который должен был воодушевлять нас на большие дела в начинавшейся (это все интуитивно чувствовали) новой поре, новой эпохе нашего существования. За гробом шел, сняв, как и все, головной убор, Сергей Иванович Танеев. Снег и дождь попадали ему за воротник, ботинки намокали.

Танеев шел, не думая о возможной простуде. Он, видимо, был просто поглощен горечью огромной потери. Слишком рано и внезапно ушел Скрябин из жизни. Задумавшись, я не обратил внимания, как, приблизившись ко мне, сунула в мою правую, свободную руку какой-то небольшой сверток незнакомая пожилая женщина. Я судорожно сжал его и, только когда гроб установили на катафалке, развернул сверток, обнаружив в нем несколько мелко исписанных нотами страниц рукописи. Это оказались черновики юношеских прелюдий и мазурок Скрябина, сохранившиеся у его родственницы (позже узнал ее фамилию — Гамбурцева).

Смущенный неожиданным даром (Гамбурцева потом призналась Константину Николаевичу, что искренность моего горя, выражавшегося, очевидно, во всей фигуре, лице, тронула ее, что и побудило сделать неожиданный подарок), я показал ноты Константину Николаевичу Игумнову. Мы решили оставить рукопись пока у него. Игумнов был уверен, что с годами память о великом композиторе приведет к созданию мемориального музея и тогда эти странички, испещренные карандашом нотными знаками, найдут надежное хранилище. Так и сделали.

Менее чем через два месяца, в июне, в любимом селе Дюдькове, близ Звенигорода, от простуды, полученной на похоронах Скрябина и осложненной несвое-

временным и недостаточным уходом, умер Сергей Иванович Танеев. Нельзя переоценить значение его творчества, его научной и педагогической деятельности, самой его высокой по этическому значению личности для русской музыки.

Горе, охватившее всех знавших его или хотя бы лишь соприкасавшихся с ним, трудно было передать словами. А след, оставленный им в музыке,— вечен и глубок.

Заканчивая воспоминания о музыкальных впечатлениях и встречах в дореволюционный период, не могу обойти молчанием дружескую атмосферу, царившую в студенческой среде, объединенной пылкой, неистощимой любовью к музыке, к искусству.

Разные по характеру, темпераменту, уровню знаний, музыкальных в особенности, мы собирались не систематически, но довольно часто. Военная обстановка то и дело вырывала кое-кого из нас из привычного круга интересов и обязанностей. Собирались мы у рояля, знакомились с музыкальными новинками и не стеснялись в спорах высказывать одобрение в отношении одних произведений и резко критиковать то, что вызывало у нас гнев и осуждение. Это относилось к некоторым авторам, пытавшимся, по нашему мнению, «оглуплять» народ нарочитой усложненностью гармоний, некрасивостью, нелогичностью, бедностью мелодий.

Доставалось в этих беспощадных спорах таким авторам, как Е. Гунст, А. Лурье, Л. Сабанев, и некоторым другим, считавшим для себя дозволенным называться «скрябинистами», якобы последователями Скрябина, но, по существу, осквернявшим бережно, любовно хранимую в наших сердцах память о создателе «Поэмы экстаза», «Божественной поэмы», «Прометея» и дивных фортепианных миниатюр.

Много наивного, несозревшего еще было в наших эстетических взглядах, но непобедимым оставалось стремление к прекрасному в искусстве, к доброму в созидании нового в жизни, только раскрывавшейся перед нами во всех своих противоречиях, и все ближе, все явственней вырисовывалось зарево великой Революции.

И наконец, о том в музыке, что началось давным-давно и прошло через всю жизнь.

С детства любя хоровое пение, участвуя в хоре елисаветградской греческой церкви, а затем в гимназическом хоре, где впервые пробовал свои весьма еще неокрепшие хормейстерские силы, я, естественно, с первых лет пребывания в Москве стал усердно посещать хорové концерты и даже репетиции к ним.

Так познакомился с искусством заканчивавшего в 1914 году свою очень полезную деятельность хора В. А. Булычева, широко известного как «Симфоническая капелла». Исполняемые капеллой весьма редко звучащие на эстраде полифонические произведения таких мастеров, как Палестрина, Орlando Лассо, Жоскен Дебре, могучие оратории Генделя и особенно непревзойденные хорové сочинения И.-С. Баха были подлинной хоровой академией для молодежи, тянувшейся к музыке строгого стиля.

Мы еще не обладали достаточно развитым критическим чутьем и чистосердечно восторгались красотами впервые раскрывавшейся перед нами высокой музыки, не замечая встречавшихся порой погрешностей в дирижерской трактовке, и даже прощали неточности интонирования. Мы знали, что участники капеллы Булычева, как и сам ее основатель, были подлинными энтузиастами хорového пения, к сожалению не всегда имевшими специальное законченное музыкальное образование. Трудолюбие, страстное желание преодолеть большие технические сложности, в избытке встречавшиеся в партитурах изучаемых авторов, компенсировали в известной степени недостатки, неизбежные в хоре любителей.

Во всяком случае, практическую деятельность Булычева, целеустремленно и настойчиво, с завидным упорством пробуждавшего интерес к классическому искусству, преодолевавшего многочисленные препятствия в деле пропаганды полифонической музыки, трудно переоценить. Нечастые концерты «Симфонической капеллы» всегда были подлинным праздником для истинных любителей хорového творчества.

С образцово-профессиональным хорovým исполнением музыканты, начинавшие свое образование в 10-е годы, знакомились на концертах всемирно прославленного Синодального хора. Впервые я встретился с этим бесподобным коллективом, когда он, возглавляемый талантливейшим Николаем Михайловичем Данилиным, совер-

шал триумфальную поездку в 1911 году по Австрии и Германии. Незабываемыми оказались впечатления от исполнения концертов Бортнянского, Кастальского, Виктора Калинникова, Чеснокова. Это было приобщением к исконно русской хоровой культуре как раннего, так и более позднего периода.

В 1913—1914 годах я впервые столкнулся с оригинальнейшим искусством народного хора, организованного и возглавленного М. Е. Пятницким, с которым сблизился в 20-е годы, когда, будучи музыкальным руководителем только зачинавшегося радиовещания, пригласил его коллектив в качестве постоянного участника наших «крестьянских передач». Подробно об этом замечательном коллективе и его основателе расскажу в главе, посвященной первым шагам радиовещания на станции имени Коминтерна, то есть 1923—1924 годам.

Ко всему написанному в этой главе хочу лишь добавить: счастливы были мы, молодые, встретившись в начале жизненного пути с прекрасным в классической и современной музыке, которая заставила нас при любых избранных специальностях всеми силами углублять и укреплять связи с нею, с Музыкой с большой буквы.

Глава 2

Одесса, Москва (1918—1923)

По окончании мною курса юридического факультета Московского университета мы с женой переехали в Одессу, где жили ее родители. Там, в этом чудесном, по юношеским воспоминаниям, южном городе я продолжил свое музыкальное образование и начал избранную мной музыкальную деятельность не вполне ясного мне пока профиля (юриспруденция меня не увлекала).

В Одессе я занимался полифонией, зеркальным и подвижным контрапунктом — предметами, начатыми под руководством Артынова еще в Москве. От него я услышал о Витольде Иосифовиче Малишевском, ректоре Одесской государственной консерватории, умном и талантливом профессоре, композиторе и теоретике. С первых дней пребывания в Одессе я и «постучал», как он говорил, не только в двери его дома, но и в сердце его семьи. Часто бывая у Малишевского, я по его рекомендации получил первый заработок в Народной консерватории, основанной видным педагогом Борисом Яковлевичем Галкой, где я вел один из классов обязательного фортепиано и читал лекции по истории музыки «начинающим студентам» — так гордо мы называли слушателей. Народная консерватория отнимала у меня часа четыре в день, а остальное время я мог заниматься сам, готовясь к очередной встрече с Малишевским. Я усердно писал фуги, получая поощрение, а случалось, и заслуженную критику от своего любимого профессора,

который продолжал великолепную традицию, оставленную никогда не забываемым Сергеем Ивановичем Таневым: как и у последнего, у Малишевского студенты и вольнослушатели, избравшие своей специальностью теорию композиции, занимались бесплатно. Выполнив задания, мы приходили к Витольду Иосифовичу, и он, уже автор крупных сочинений — симфоний, отрываясь от своих дел, уделял нам много внимания, не считаясь со временем.

Начиналась гражданская война. В Одессу то и дело вступали войска интервентов, белогвардейцев, украинские националисты были калифами на час. Разруха, голод, эпидемии уже давали о себе знать. Светлыми днями и месяцами становилась пора, когда молодая Красная гвардия вышвыривала интервентов — были ли это англичане, греки, немцы, итальянцы или кто-либо другой.

При всех тяготах жизнь становилась осмысленной, перспективной. Все эти годы — 1918—1921-й, пока не уехал в Польшу Малишевский, продолжались мои занятия с ним, работа в Народной консерватории, где я встретился с прекрасным музыкантом — Григорием Арнольдовичем Столяровым, организовавшим из ее студентов симфонический оркестр.

Симфония Моцарта соль минор, разучивавшаяся оркестром, стала и моим самозаданием. Столяров терпеливо руководил моими репетициями, и в конце концов я как будто справился с этой с юности любимой симфонией, продирижировав ею.

Еще один большой знаток музыки встретился мне в Одессе. Это был профессор финансового права Одесского университета и по призванию и по второму образованию крупный историк музыки, особенно ее средневековья и раннего романтического периода, — Константин Алексеевич Кузнецов, как и Столяров, впоследствии в Москве продолжавший со мной не только знакомство, но и искреннюю дружбу.

Эти музыкальные связи укрепили желание совершенствоваться на избранном мною музыкальном пути. Много работая, несмотря на сложную политическую обстановку, радуясь «советским просветам» одесской действительности, начал я и музыкально-общественную, просветительскую работу. Привлек меня к ней встретившийся,

к счастью, на моем пути замечательный певец московского Большого театра Михаил Стефанович Куржиямский, личность интересная и значительная, большая творческая дружба с которым продолжалась у меня в Москве долгие годы.

Куржиямский был не только великолепный тенор, украшение Большого театра, ученик прославленного профессора Мазетти, но и натура активная, быстро и искренне увлекающаяся. С 1905 года, то есть с ранней своей юности, он был связан с революционными кружками, участвовал в сражениях на баррикадах Пресни.

Известный своими демократическими взглядами, Куржиямский как до Октябрьской революции, в Большом театре, так и после нее, в Одессе, вел многогранную музыкально-просветительскую работу. Она выражалась в многочисленных бесплатных выступлениях. После революции он выступал на митингах, в рабочих и красноармейских клубах. Причем Куржиямский заражал своим энтузиазмом товарищей — артистов, склоняя их к безвозмездным выступлениям на этих своеобразных встречах с революционным народом, совершившим первую в мире социалистическую революцию. Одним из таких сагитированных Куржиямским артистов стал известный талантливый певец и актер, обладавший на редкость сочным и красивым басом, Платон Цесевич.

Куржиямский, почувствовав во мне музыканта-энтузиаста, привлек меня сначала в качестве аккомпаниатора, а потом и лектора — комментатора программ устраиваемых им концертов, которые давались во многих местах, иногда даже на открытом воздухе — на проводах красноармейцев на фронты гражданской войны или на митингах, где часто выступал отличный оратор, старый большевик В. П. Потемкин, ведавший вопросами культуры, искусства, просвещения на освобождавшейся от белогвардейщины Одессине, как ее называли по-братски ласково, хотя и немного фамильярно.

Нашу небольшую группу, выезжавшую на концерты на грузовике, всегда сопровождало старинное дребезжавшее пианино, на котором я и аккомпанировал Куржиямскому, Цесевичу, хорошему скрипачу, профессору Одесской консерватории Науму Блиндеру, а также скрипачу Петру Меренблюму и многим другим исполнителям.

Аkkомпаниатором я был малоопытным, хотя и прошел «квалификацию» под руководством незаурядного ансамблиста Абрама Макарова, давшего мне лестную аттестацию.

Не забыть первое исполнение пролетарского гимна «Интернационал», выпавшее, к моему счастью и гордости, на мою долю. Дело было в одном из окраинных клубов, переоборудованных из солдатских казарм.

Убранство в клубе было незатейливо — красные полотнища знамен заменяли все аксессуары, полагающиеся на сцене, большой стол с кумачовой скатертью, шаткая трибуна для оратора и фортепиано, поставленное на сцену десятками рук рабочих и красноармейцев.

В зале царил оживленный гул. Народу набралось так много, что пройти к сцене было трудно. Потемкин и с ним несколько руководителей Одесского ревкома поднялись на сцену. Потемкин, знавший меня (в Народной консерватории он беседовал с каждым из преподавателей, выясняя их политические и общекультурные взгляды, подготовленность к работе в новых революционных условиях), подошел ко мне и попросил, нельзя ли сыграть для открытия митинга «Интернационал».

Смущение мое было настолько очевидным, что Потемкин тихонько напел мелодию, конечно, знакомую мне, но никогда не игранную. Что делать? С отчаянием и дерзостью сел я за фортепиано и сначала робко, а затем все увереннее и увереннее стал играть «Интернационал».

Потемкин и товарищи, сидевшие за столом президиума, подпевали, а затем, встав, сначала тихо запели первые ряды участников митинга. Все это увлекло зал, и я, уже освоившись с мелодией, более уверенно гармонизуя ее, сам стал петь и даже дирижировать поющими. Потемкин потом хвалил меня за решительность и смелость. Нот «Интернационала» еще не было, но я записал свою гармонизацию, и мы в Союзе оркестрантов, предшественнике будущего Рабиса, даже размножили эту первоначальную гармонизацию, дав возможность пользоваться ею другим аккомпаниаторам.

Не могу не привести здесь эпизод, характерный для тех незабываемых лет.

После разгрома белых в большой комнате Союза оркестрантов на стол вдруг взобрался ершистый паренек

и громко, нараспев выкрикнул: «Товарищи! Запись в Красную гвардию продолжается!»

Это был Леонид Утесов, совсем молодой тогда «эстрадник», но уже снискавший популярность у одесситов талантливым исполнением непрехотливых песенок.

Вот когда пригодилось мое знание «Интернационала», который я не преминул и здесь исполнить в качестве музыкально-агитационного компонента к призыву Леонида Утесова.

Куржиямский присутствовал при этом, участвовал он и в том памятном митинге-концерте, где я впервые симпровизировал фортепианное сопровождение к пролетарскому гимну.

Мы подружились еще крепче, и он привлек меня к замечательному делу, организованному им с друзьями-рабочими — Цукановым, бывшим неплохим музыкантом, и Павлом Шкаленко, политработником железнодорожных мастерских на Молдаванке, рабочей окраине Одессы. Дело это было совершенно новое, рожденное революционной эпохой, не имевшее прецедентов, поэтому не лишнее недостатков, так как все рождалось в эксперименте, основывалось на молодом энтузиазме.

Куржиямский с товарищами организовал и здесь нечто вроде музыкального университета. Такие же, как он, энтузиасты — вокалисты, инструменталисты, артисты балета — совершенно безвозмездно приезжали регулярно в мастерские и давали там концерты для рабочих-железнодорожников. В огромном помещении мастерских рабочие устроили подмости — некое подобие эстрады. Здесь собиралась тысячная масса любителей искусства — рабочие, служащие, матросы, солдаты.

Напомню, что это были годы неслыханного голода, в Одессе ощущавшегося, быть может, особенно остро. Десятки трупов людей, умерших тут же, на улицах и площадях, от голода и эпидемий, лежали на тротуарах небурные. Все это помимо воли запечатлелось в памяти на всю жизнь, как незабываемый, страшный кошмар.

Голодно было всем... Не могу не вспомнить, что, вставая чуть свет, задолго до занятий в Народной консерватории, я бежал (трамваи не ходили) на ту же Молдаванку и, будучи физически выносливым, в течение трех-четырёх часов на грузовом вокзале таскал пяти-шестипудовые мешки, за что получал фунта два-три муки.

Была молодость, сила, а революция рождала такие вдохновенные мечты, которые не сбыться не могли...

Поэтому и труд грузчика, прибавляемый к преподавательской деятельности и регулярным занятиям по полифонии, не мог заставить остыть страстную тягу к участию в молдаванском «музыкальном университете». Забывались и голод и холод, не страшили выстрелы на улицах — интервенты, белогвардейцы, удиравшие из Одессы, расправлялись с населением. Росла уверенность, что приближавшаяся к Одессе рабоче-крестьянская армия освободит город от всех кошмаров и наш «молдаванский университет» укрепитя, развернет свою деятельность еще шире. Так мечталось, так и сбылось.

Много тысяч рабочих, солдат, матросов приобщалось впервые к прекрасному, серьезному искусству благодаря не только счастливой идее создания «музыкального университета», но и безграничной энергии, любви к народу, верности революционным идеалам, которые переполняли Куржиямского, Шкаленко и всех нас, с радостью и воодушевлением примкнувших к ним и отдававших увлекавшему нас музыкально-педагогическому делу все силы и способности.

Постепенно жизнь входила в мирную колею. Революционные преобразования встречались населением с удовлетворением.

Славившаяся своей жизнерадостностью Одесса не могла, разумеется, быстро и безболезненно залечить раны, восстановить разрушенную врагами революции в годы гражданской войны экономику, отличавший южную красавицу внешний вид, да и культурную жизнь, которая до революции была недоступна пролетариату.

Один за другим восстанавливались и возникали театры, музыкальные школы (среди них основанная П. С. Столярским, приобретшая мировую славу, ставшая в 1933 году первой в СССР музыкальной школой-десятилеткой; впоследствии ей было присвоено имя Столярского).

Становилась все насыщеннее и музыкальная жизнь Одессы. Известный хоровой дирижер (позднее профессор Одесской консерватории) К. К. Пигров основал Академический хор, который и начал свои выступления. Г. А. Столяров, в 20-е годы возглавивший Одесскую го-

сударственную консерваторию, организовал симфонический оркестр, систематически выступавший, особенно в летние месяцы, в Приморском парке с самыми разнообразными программами. Этот оркестр, ставший филармоническим, возглавил опытный музыкант, хорошо эрудированный в музыкальной литературе, Л. П. Штейнберг, темпераментный дирижер, умелый воспитатель оркестровых музыкантов.

Одесса всегда была родиной многих молодых музыкальных талантов, которые в советское время получили мощный импульс к своему развитию и расцвету. Наряду с консерваторией, школа имени Столярского дала советской родине Д. Ойстраха, Е. Гилельс, М. Фихтенгольца. Замечательный консерваторский педагог Б. Рейнгольд воспитала юного Э. Гилельса и ряд других талантливых пианистов. Эмиля Гилельса я слышал в Одессе в самом начале его творческого пути.

В концертных залах Одессы начала 20-х годов с успехом выступали Петроградский струнный квартет (Меренблюм, Бельский, Столяров, Зиссерман), великолепная пианистка Э. Чернецкая-Гешелин, скрипачи Н. Блиндер, Н. Мильштейн и только начинавшие свою концертную деятельность музыканты-инструменталисты.

Среди вновь созданных драматических театров явным тяготением к музыке, сопровождавшей все спектакли, отличался «Массодрам» — «Мастерская социалистической драматургии». Это был театр, в котором работал известный петербургский режиссер, большой знаток театра и мировой драматургии Петр Павлович Сазонов, сумевший привлечь в совсем юную труппу ряд талантливых актеров.

Мне довелось быть участником — в качестве заведующего музыкальной частью и композитора — нескольких спектаклей этого весьма любопытного театрального организма, быстро приобретшего популярность у нового рабочего зрителя.

«Свадьба Фигаро» Бомарше, «Шоколадный солдатик» Бернарда Шоу, «Северные богатыри» Ибсена и другие пьесы, где социальный фон просвечивался довольно ясно, составляли основной репертуар «Массодрама».

П. П. Сазонов привлек к декоративному оформлению спектаклей талантливого художника Вл. Мюллера,

что делало работу молодого театра еще более ценной.

Маленький ансамбль оказался для меня хорошей практической школой, ибо музыканты были требовательны, профессионально хорошо подготовлены и нередко вносили существенные коррективы в музыкальное оформление спектаклей.

Я с удовольствием вспоминаю молодое горение, увлечение всех участников спектаклей, ту страсть к искусству, которую они вкладывали в постановки любимого театра, и все это несмотря на то, что труд их оплачивался весьма скромно.

Работа в Народной консерватории, «Массодраме» не мешала мне выступать в матросских и красноармейских клубах, где я все смелее сам играл, аккомпанировал увлекаемым в шефскую работу певцам и артистам разных жанров, читал маленькие лекции об исполняемой музыке. Смелость мою подогревало стремление вызвать глубокий интерес к прекрасному в искусстве в людях, едва начинавших понимать, что Бах, Бетховен, Чайковский принадлежат им, сотворившим чудо превращения России угнетенной, придавленной самодержавием во все более крепнущую державу рабочих и крестьян.

В только становившихся на ноги рабочих, красноармейских, матросских клубах все чаще встречались кружки художественной самодеятельности, в основном — хоровые. Пели одностолбно знакомые народные — украинские, русские — и революционные песни. Руководители были малоопытны, профессионалы встречались редко, все больше из бывших регентов. Пение походило на церковное: темпы медленные, звучание ровное, какое-то отрешенное от живой жизни. Появлялось желание самому попробовать руководить рабочим хором, придать ему нужную революционную динамику. Но вмешиваться в чужую работу не считал возможным. Только вернувшись в 1922 году в Москву, с головой окунулся в увлекшую меня хоровую работу.

Фабрики Москвошвей одна за другой открывали передо мной свои двери. Первая, восемнадцатая, пятая, затем вторая, третья и, наконец, Центральный клуб швейников, вначале помещавшийся на Петровке, 12, а затем занявший весь трехэтажный особняк в бывшем Салтыковском переулке (потом там находилось общежитие

консерваторских студентов), стали тем магнитом, куда меня влекла все расширявшаяся и становившаяся сложнее хоровая деятельность.

Вскоре был организован Центральный рабочий хор швейников (ЦРХШ), просуществовавший десять лет и состоявший из ста двадцати страстных любителей пения. Среди них были и обладатели неплохих голосов. Моим первым помощником стал очень хороший организатор, рабочий-коммунист Николай Блохин, много лет занимавшийся всей подготовительной работой к репетициям. Он ведал и перепиской нот, и организовал настоящий журнал, к участию в котором привлёк активистов-хоровиков. ЦРХШ рос не по дням, а по часам. Мы стали заниматься сольфеджио. Музыкальной грамотой овладели все поющие. Это было нашим обязательством, систематически проверявшимся бюро хора.

С самого начала возникновения ЦРХШ, да и клубных кружков швейников, мы настойчиво культивировали пение без сопровождения и в основном многоголосное.

Объединенный хор швейников в составе 450 человек получил разрешение спеть у гроба Владимира Ильича Ленина специально написанный мной четырехголосный, в форме канона, хор, начинавшийся словами: «Не плачьте». Мы трижды исполнили этот хор по просьбе Надежды Константиновны Крупской и Марии Ильиничны Ульяновой, переданной мне, как дирижеру, Н. И. Подвойским. Не рассказываю подробно о подготовке и историческом для нас выступлении ЦРХШ, ибо оно в свое время было описано в журнале «Советская музыка» и в моей книге «Записки лектора».

Центральный рабочий хор швейников начиная с 1925 года стал регулярно выступать — в зале Политехнического музея, в Колонном зале и в крупнейших клубах и Дворцах культуры. Дважды перед концертами ЦРХШ вступительные лекции читал Анатолий Васильевич Луначарский, который высоко ценил качество нашей работы и особенно энтузиазм, воодушевлявший всех участников. Пели мы и классику — хоры Римского-Корсакова, Мусоргского, Танеева, Баха, Генделя, Бетховена, Шуберта, Шумана, Мендельсона, пели и русские народные песни в обработке Пашенко, Чеснокова, Егорова и украинские песни в обработке Леонтовича, многие хоры без

сопровождения, созданные советскими композиторами: Давиденко, Шехтером, Красевым, Белым, Лобачевым, Кастаньским, Ковалем, Титовым, Копосовым и другими авторами.

Хор становился все более популярным, о нем стали писать в газетах, журналах. Наше искусство признавалось растущим и заслуживающим поощрения такими специалистами хорового пения, как Данилин, Чесноков, Никольский, Демьянов.

Это была пора 20-х годов, когда самодеятельное искусство, хоровое в первую очередь, расцветало повсюду: возникали тысячи хоров разного рода — академические, народные, а впоследствии ансамбли, включавшие, помимо хора, оркестр и танцевальную группу в подражание приобретаемому известность и славу в конце 20 — начале 30-х годов Ансамблю песни и пляски Красной Армии. Понятен был интерес к хору: вековые традиции многоголосного пения в русских селах не могли не дать всходов и в городе, куда из деревень на фабрики и заводы приходило пополнение рабочего класса. Я наблюдал этот процесс в течение многих лет. Тогда-то, в начале 20-х годов, и зародилась мысль о необходимости создания хорового общества, которое привлекало бы в свои ряды любителей музыки и где могли бы приложить свои усилия подлинные друзья и специалисты хорового искусства. Меня поддерживали в этих первоначальных шагах такие прекрасные хоровики, как Н. Демьянов, которому многим обязан хор мальчиков, организованный в 40-е годы А. Свешниковым, А. Титов, Н. Успенский, А. Крынкин и еще ряд энтузиастов, не за страх, а за совесть работавших на ниве народного самодеятельного искусства.

Хоры разных профсоюзов соревновались в выборе и качестве исполнения репертуара. Организовывались первые олимпиады, собиравшие по несколько десятков, а то и сотен хоровых кружков, которые, благодаря мастерству таких опытных хормейстеров, как Немцев — в Ленинграде, Пигров — в Одессе, Гончаров — в Киеве, объединялись в большие хоровые коллективы и доставляли тысячам слушателей огромное эстетическое удовольствие.

В Москве, не называясь еще хоровым обществом, подобную работу вели: в профсоюзах металлистов — крупный хоровой деятель Демьянов, совторгслужащих —

Целиковский, у химиков — Успенский, у текстильщиков — Бигдаш — наш старейшина по возрасту и опыту работы.

Огромную моральную силу нам всем придавал замечательный музыкант, живая связь с русской классикой — профессор, композитор Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов, обладавший опытом дирижирования хорами Русского хорового общества (1895—1901).

На роли Ипполитова-Иванова как ревностного защитника народного музыкального искусства хочется остановиться особо, ибо именно он выступил «зачинщиком» первого конкурса гармонистов, защищая несомненное право народных инструментов — балалайки, домры, гуслей, гармони — на существование параллельно со всеми другими инструментами.

Мне посчастливилось неоднократно быть непосредственным помощником Ипполитова-Иванова в организации первого конкурса гармонистов и шефства над самостоятельными кружками, куда Михаил Михайлович, несмотря на свой почтенный возраст, ездил чрезвычайно охотно, заражая нас, молодых, своей готовностью музыкально просвещать сотни и тысячи любителей музыки.

Особенно запомнились наши, с Михаилом Михайловичем и Николаем Ивановичем Демьяновым, регулярные выезды в Болшевскую трудкоммуну, где перевоспитывались малолетние правонарушители и преступники.

Принципы Макаренко проходили здесь блестящую практическую проверку. Ипполитов-Иванов, которого «болшевы» очень любили, вкладывал все сердце в занятия с ними музыкой.

В Болшевской трудкоммуне постепенно образовалась подлинная народная консерватория, где мы читали лекции, руководили хорами, оркестрами — домровым, балалаечным, духовым, с неаполитанским составом (гитары, мандолины). Душой всего этого музыкально-воспитательного движения в течение многих лет продолжал оставаться Михаил Михайлович, который и сочинял специально для болшевских коллективов произведения, доступные их исполнению.

Помню, как стойко переносил Ипполитов-Иванов небольшие неудобства в переездах, лишая себя каких-либо привилегий по отношению к его постоянным спутникам и помощникам — Демьянову и мне...

О доброте, отзывчивости, сердечной щедрости Михаила Михайловича знали все — и в период его работы на посту директора консерватории, и на протяжении многих лет профессуры, а также дирижирования в Большом театре.

Никогда не повышая голоса, со стоическим спокойствием выправлял Михаил Михайлович, обладавший редкостным по чуткости слухом, малейшие неточности в интонировании как оркестровых инструментов, так и певцов. Авторитет большого художника был непререкаем, Ипполитову-Иванову верили, соглашались с его трактовкой не в силу власти, которой он был наделен, а потому что он убеждал в своей правоте логикой мышления, глубиной музыкального анализа.

Мне, начинающему музыканту, довелось на себе испытать и заботу, и подлинно отеческую ласку Михаила Михайловича — ведь это он, зная о нужде, испытываемой моей молодой семьей, порекомендовал меня в качестве хорового руководителя в клуб профсоюза швейников, а затем и в Театр трагикомедии, где художественным руководителем был талантливый режиссер и организатор Павел Иванович Ильин.

Музыку к спектаклям Театра трагикомедии — «Дон Хиль — зеленые штаны» Тьерсо ди Молина с прелестной актрисой Алексеевой-Месхиевой в главной роли, и к сервантесовским «Двум болтунам», и к пьесе «Необыкновенный день» Д. Смолина — я писал по доброй рекомендации Ипполитова-Иванова. Он же и подружил меня с Е. О. Любимовым-Ланским, основателем Театра им. МГСПС, потом ставшего Театром им. Моссовета.

Замечательный актер Степан Кузнецов, прославившийся еще в киевском соловцовском театре, а затем в Одессе как несравненный комик в пьесе «Тетка Чарлея», обнаружил свое многогранное дарование и в Лемме из «Дворянского гнезда» Тургенева, и в роли Иоргена в «Празднике Иоргена». Музыку к спектаклю поручили писать мне. И «Обезьяний бунт» О'Нейля и другие спектакли, музыкально оформлявшиеся мною, проходили всегда только по одобрению партитуры Ипполитовым-Ивановым, а впоследствии Сергеем Никифоровичем Василейко.

Под стать характеру Михаила Михайловича была и музыка его — добрая, русская, насыщенная ярким пе-

сенным мелодизмом. И в весенней увертюре «Яр хмель», написанной, когда начинающему композитору едва исполнился двадцать один год, и в близкой тургеневским настроениям опере «Ася», к сожалению забытой нашими оперными театрами, как и в последующих своих сочинениях — симфонии, сюите «На посиделках» для оркестра народных инструментов, кантатах, хорах, — Ипполитов-Иванов оставался верен широкораспевному складу русской мелодики.

В годы наибольшего моего сближения с Михаилом Михайловичем он увлеченно работал над поэмой «Мцыри» Лермонтова.

Давним было увлечение Ипполитова-Иванова напевами кавказских народов: ведь более десяти лет — с 1882 по 1893 год — он жил в Тифлисе, где возглавлял отделение Русского музыкального общества и музыкальное училище, доведя его до образцового состояния.

Возникшие на основе глубокого знакомства и изучения музыки народов Закавказья, сюиты «Кавказские эскизы», «Иверия», «Тюркские фрагменты» удачно, мастерски и вполне оригинально продолжали традиции Глинки и кучкистов в создании блистательных страниц русского ориентализма. Мягкость, пластичность оркестрового письма, да и всего стиля музыки Ипполитова-Иванова, светлый, жизнеутверждающий тонус его музыки представляют не только исторический интерес. Многие из сочинений Ипполитова-Иванова, например опера «Оле из Нордланда», последние по времени создания (незадолго до смерти), навеянные интересом к пробуждающемуся Востоку — республикам Средней Азии — «Музыкальные картинки Узбекистана», колоритная, темпераментная «Каталонская сюита», безусловно достойны включения и в концертные и в радиопрограммы.

Характерен обострившийся в советское время интерес Ипполитова-Иванова к революционной тематике. Им была написана в 1933 году опера «Последняя баррикада» (эпизод из эпохи Парижской коммуны), несовершенное либретто которой, видимо, задержало постановку.

«Ворошиловский марш», вошедший в репертуар лучших духовых оркестров, и «Гимн труду» — убедительные свидетельства жизнеспособности многого из созданного Михаилом Михайловичем.

Глубоко автобиографичным был «Гимн труду» — ведь труд питал и освещал всю без остатка его жизнь.

Хорошо помню, как увлеченно работал Ипполитов-Иванов над завершением неоконченной оперы Мусоргского «Женитьба».

Отличный музыкант, он великолепно понимал, что новаторство Мусоргского, дерзкое, смелое, ему не по плечу, что его стиль диаметрально противоположен речитативному «музыкальному говору великого Модеста» (слова, слышанные из уст Михаила Михайловича).

Однако победило искреннее желание дать сценическую жизнь юношескому произведению глубоко любимого им гения русской музыки.

При всей разностильности музыки Мусоргского — Ипполитова-Иванова постановка «Женитьбы» в 1931 году на сцене только что возникшего Радиотеатра (дирижер — начинавший свою деятельность Н. П. Аносов) вызвала большой интерес у самой широкой публики. Михаил Михайлович высказывал удовлетворение тем, что задуманная и любовно выполненная им редакция «Женитьбы» привлекла всеобщее внимание, хотя и вызвала оживленную дискуссию.

След, оставленный в советской музыке Ипполитовым-Ивановым, не ограничивается только его творчеством.

Сказанное о его музыкально-общественной активности должно быть дополнено упоминанием о его участии во множестве концертов в качестве дирижера, о помощи молодому радиовещанию, наконец, об отличной и плодотворной педагогической деятельности. Ведь учениками Михаила Михайловича были и С. Н. Василенко, и Р. М. Глиэр, и А. Б. Гольденвейзер.

А какую большую работу проводил Ипполитов-Иванов в оперных театрах: после опер Мамонтова и Зимина — в Большом театре, где он заботливо растил вокальную молодежь, а оркестр, наряду с Вячеславом Ивановичем Суком, поднял на очень большую высоту.

При этом нельзя забывать, какой трудно измеримый цифрами вклад всей своей безукоризненно высокой морально личностью внес Михаил Михайлович во все звенья советской музыкальной жизни.

Были ли это оперные театры или оркестры, студенческие классы или конкурсы — всегда фигура Ипполитова-Иванова знаменовала принципиальность эстетических

позиций, доброжелательность, не исключавшую, а подкреплявшую требовательность и строгость в оценках любого музыкального явления.

В 20-е годы, помимо Большого театра и театра Зими́на, сохранявшего свое значение как оперного театра и после перехода его в ведение Московского Совета рабочих депутатов (он функционировал под разными наименованиями, позднее как филиал Большого театра), не раз возникали небольшие оперные театры — то в «Аквариуме», то в Сергиевском Народном доме, что находился на Новослободской улице.

Так, недолго существовала «Свободная опера», где ставились произведения Пуччини, Леонкавалло, Маскани, не шедшие в Большом театре. Молодежь, главным образом из Центрального техникума театрального искусства, предшественника Государственного института театрального искусства, в котором оперным разделом руководил опытейший и талантливый мастер — дирижер Александр Борисович Хессин, позднее привлеченный к работе на Радио, — охотно шла в эти театры. В них они получали партии, практику, квалифицированное музыкальное и режиссерское руководство. Но слабость финансовой базы обуславливала чахлость их художественного бытия. Театры распадались. Наиболее одаренные и увлеченные участием в оперной деятельности попадали в оперные студии, организованные К. С. Станиславским — при Большом театре и В. И. Немировичем-Данченко — при МХАТе.

Одним из наиболее ярких примеров подобного «созревания», роста мастерства оперных актеров мне представляются судьбы Валерии Владимировны Барсовой и Николая Николаевича Озерова, попавших, к своему счастью, в руки бесподобного художника, выдающегося режиссера не только драматического, но и музыкального театра — Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Участие обоих молодых певцов в спектакле «Дочь мадам Анго» сыграло немалую роль в их дальнейшем продвижении на сцене Большого театра.

20-е годы — годы набирания сил всей молодой Советской страной — были ознаменованы рядом крупных, а порой, при их возникновении, менее заметных музыкальных явлений, перераставших затем в явления событийного значения. Нельзя, конечно, сравнивать по значи-

мости возникновение музыкального радиовещания (ему считаю долгом своим отвести отдельную главу) и рождение в одном из московских инженерных институтов симфонического оркестра, тесно связанного с именем и работой крупного советского дирижера и общественного деятеля, ученика знаменитого Артура Никиша — Константина Соломоновича Сараджева.

Концерты этого довольно долго существовавшего оркестра послужили прекрасным образцом и примером для вновь созданных нескольких симфонических коллективов (один из них, при профсоюзе сотворгслужащих, достиг под руководством хорошего музыканта В. В. Целиковского значительных результатов).

Обычно такие самостоятельные оркестры возникали либо на базе профсоюзов, объединяя любителей музыки, представлявших самые разные специальности, либо при высших учебных заведениях, а иногда и при обыкновенных школах, где находился учитель-энтузиаст, воспитывавший в учениках страстную увлеченность музыкой, желание заниматься, совершенствоваться в игре на каком-либо инструменте. Пример оркестра под управлением Сараджева был заразителен. Его организаторы, крепко сплоченные благодаря дисциплине, неизменно поддерживавшейся в нем одним из активнейших участников (в оркестре он был виолончелистом и добровольным инспектором, но имел высокую квалификацию и в основной своей специальности) — Давидом Григорьевичем Баевым, охотно делились с младшими по возрасту, позднее возникавшими оркестрами подобного рода своим ценным опытом.

Оркестр под руководством Сараджева, с любовью пестуемый Баевым, ежегодно радовал очень интересными программами, целыми циклами, куда входили лучшие произведения мировой музыкальной литературы.

Интересно отметить, что на программы концертов организованной в середине 20-х годов Московской филармонии (велика была роль Бориса Борисовича Красина в отстаивании и проведении в жизнь этой идеи) воздействовали проводимые сараджевским оркестром циклы.

В дальнейшем расскажу и о начавшем свою деятельность в 1922 году интереснейшем феномене — оркестре без дирижера, прославленном своим искусством и

борьбой за осуществление самой идеи, зародившейся в группе выдающихся оркестровых музыкантов разных коллективов. Этих музыкантов возглавлял отличный скрипач и педагог, профессор Московской консерватории Лев Моисеевич Цейтлин, а подлинным «идеологом» и пропагандистом оркестрового исполнения без дирижера, неустанно печатным словом отстаивавшим эту идею, был восторженный, страстный поклонник и знаток музыки, крупный культурный и общественный деятель — Арнольд Цуккер.

Богатое событиями, следовавшими одно за другим, а то и параллельно, десятилетие — 20-е годы — бурлило новыми, свежими силами, изобиловало и находками и противоречиями.

В основе последних были не устоявшиеся еще взгляды части музыкальной интеллигенции, не столь прочно, как это следовало бы, опиравшейся на марксистско-ленинское понимание искусства.

Этот важный определяющий фактор эстетического воспитания народа, в жестокой классовой борьбе отстаивавшего ценности, добытые в результате Октябрьской революции, лишь постепенно становился надежным оружием в борьбе за социалистическую идеологию.

Отсюда противоположные точки зрения на развитие музыки в советское время, так явно ощущавшиеся в деятельности уже прочно пустившей корни среди известной части любителей музыки Ассоциации современной музыки (АСМ) и Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), вобравшей в свои ряды талантливую молодежь из Производственного коллектива студентов-композиторов Московской консерватории (Прокколл). Кроме этого, существовало Объединение революционных композиторов и музыкальных деятелей (ОРКИМД), занимавшее промежуточные позиции. Все это было отнюдь не фоном, а могучей питательной средой, способствовавшей размежеванию, а затем сплочению молодых музыкальных сил, поддержанных и ободренных постановлением Центрального Комитета ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций».

20-е годы ознаменованы и появлением тех молодых композиторских сил, которым впоследствии суждено было прославить во всем мире советскую музыку как до-

стойную продолжательницу великих традиций русской классики. Достаточно назвать имя юного Д. Шостаковича.

В эти годы наступает подлинный расцвет творчества старшего поколения советских композиторов, ознаменованный появлением 6-й, 7-й, 8-й, 9-й и 10-й симфоний Н. Мясковского, Траурной оды памяти В. И. Ленина А. Крейна, балетов «Иосиф Прекрасный», «В солнечных лучах», «Лола» С. Василенко, оперы «Шахсенем» и балета «Красный мак» Р. Глиэра, «Симфонического монумента» М. Гнесина и ряда других хороших сочинений, в которых в той или иной мере ощущаются веяния новой исторической эпохи. Возникает в 20-е годы и все более настойчиво утверждается как равноправный со всеми другими музыкальными жанрами жанр советской песни — характерное создание новой эпохи, наиболее мобильно отражающее новые мысли и чувства, типичные для рабочего класса и союзника его — советского крестьянства: появляются песни Давиденко и Васильева-Буглая, Лобачева, Коваля, Красева, Потоцкого, Блантера и Дм. и Дан. Покрасс, Титова и Шехтера, Новикова и Александрова.

С именем последнего навсегда связано рождение и блистательный путь Ансамбля песни и пляски Советской Армии, которому уделю особое место, так как он выражает многие, самые демократические страницы в развитии советской многожанровой музыки.

Поскольку мне довелось непосредственно принимать участие в основании и жизни разных музыкальных организаций и коллективов, позволю себе выделить моменты из их жизни, особо запомнившиеся, ибо они неразрывны со многими именами замечательных музыкантов, к сожалению не всегда попадавших на страницы общей и специальной музыкальной прессы, даже вскользь не упомянутых и в музыкальных энциклопедических словарях.

Глава 3

На заре музыкального радиовещания

В конце улицы Баумана находится улица Радио. Не случайно дано это название некогда окраинной московской улице. Всего полвека назад на ее месте было обширное Горохово поле, о котором ныне забыли даже старые москвичи. Но нам, первым работникам советского музыкального радиовещания, оно говорит о многом. На Гороховом поле была воздвигнута мощная по тем временам (речь идет о начале 20-х годов XX столетия) Радиостанция им. Коминтерна. Стройная конструкция ее радовала, восхищала, внушала уверенность, что вскоре будет полностью оборудована студия для радиопередач. Пока же их приходилось вести прямо с поля, где устанавливался микрофон.

В памяти снова возникает образ Михаила Стефановича Куржиямского, страстного энтузиаста музыкального радиовещания. О нем я уже говорил как о музыкальном пропагандисте в Одессе.

В Москве Куржиямский был одним из первых неутомимых организаторов передач музыки прямо в эфир, без проводов. Он принимал в них горячее участие, а по существу возглавлял группу, именовавшую себя «Радиомузыка», в которую входили как музыканты-профессионалы, так и любители музыки, инженеры, радиоспециалисты. Ее участниками были: скрипач, профессор консерватории М. Г. Эрденко, певец К. И. Малышев, инженер Е. М. Линник и еще несколько человек. Они

периодически собирались, чтобы обсудить возможности увлекшего их нового дела, грандиозного по размаху и охвату народных масс, подобно кино.

Именно эта группа была инициатором первых музыкальных передач, а пламенной душой ее был Куржиямский.

С удовольствием повторяю, что это был обладатель необыкновенно красивого по тембру голоса, один из ведущих исполнителей теноровых партий в Большом театре (Куржиямскому приходилось выступать и дублером Собинова — петь партии Дубровского, Ленского, Альфреда в «Травиате», Владимира Игоревича в «Князе Игоре»). И все же увлечение радио, стремление приобщить к прекрасному миру музыки не сотни и тысячи любителей, а миллионы слушателей возобладавало — артист ушел из театра, полностью отдавшись делу строительства музыкального радиовещания.

Мало кто, наверное, знает, что 17 сентября 1922 года на Центральной радиотелефонной станции Наркомпочтеля состоялся первый радиоконцерт, который открылся блистательным выступлением Надежды Андреевны Обуховой.

М. А. Бонч-Бруевич, подлинный друг радио и радиопромышленности, во вступительном слове сказал: «Сегодняшний день является торжественным днем для русской радиотехники. Этот концерт ознаменовал собой начало действия Центральной радиотелефонной станции — детища советской России и русской радиопромышленности».

Спустя два года, 8 сентября 1924 года, в Большом театре состоялся первый в нашей стране «радиопонедельник» — публичный радиоконцерт, который открылся вступительным словом народного комиссара просвещения А. В. Луначарского. Концерт украшало выступление Антонины Васильевны Неждановой, которой аккомпанировал Николай Семенович Голованов. Понятно, как нас всоодушевляли эти первые шаги радиовещания.

Помню вечера и ночи, на рубеже 1923—1924 годов, проведенные в беседах, спорах, поисках новых форм пропаганды музыки посредством радио с Михаилом Стефановичем, заражавшим всех, с кем ему приходилось общаться, безграничным интересом к будущему музыкального радиовещания, в которое он твердо верил.

И вот весна и лето 1924 года — первые систематически звучавшие в эфире музыкальные передачи, которые доверили проводить мне, тогда молодому еще музыковеду. Они начинались ровно в 16.30 и продолжались полчаса. Располагались мы шагах в тридцати от радиостанции. Начальник станции Хомич и его заместитель Казакевич уверяли, что ближе нельзя, но и дальше не следует. Подавали знак «начинайте», и я говорил о музыке, о ее значении в жизни человека, народа, о красоте романсов Глинки и Даргомыжского, Шуберта и Шумана. Куржиямский под аккомпанемент одного из лучших концертмейстеров Большого театра Александра Михайловича Мендельсона (пианино общими усилиями выкатывали из здания станции и ставили поближе к микрофону) начинал петь «Свадьбу» Даргомыжского, арии Владимира Дубровского или Владимира Игоревича и многое другое. Затем играл концертмейстер оркестра Большого театра, отличный скрипач Борис Осипович Сибор, также предвараемый небольшим словом об исполняемой музыке.

В одной из первых наших передач прозвучал нежный, кристально чистый голос Елены Климентьевны Катульской. Пела она романсы Шуберта, а вслед за ними по просьбе радиослушателей «Соловья» Алябьева.

Удивительные это были передачи. Микрофон стоял на пригорке, откуда открывался вид на старую Москву — деревянную, неказистую.

Территорию станции ограждала невысокая проволочная изгородь, не мешавшая мимо шедшим людям смотреть и слушать происходящее. Полчаса проходили незаметно, снова знак из помещения станции — и передача закончена.

Какова была наша радость, когда нас пригласили в только что отстроенную радиостудию — небольшую комнату размером около шестнадцати квадратных метров.

Михаил Стефанович, как заправский акустик (нас консультировали профессора Гарбузов и Лифшиц), проверял звучность голосов, инструментов, сочетания их в ансамбле, расстояние между исполнителями и микрофоном, чтобы достичь наиболее благоприятного звучания — с наименьшим искажением и наибольшей естественностью в передаче тембров.

Приходилось воевать за любое увеличение численности участников в ансамблях. Мы настойчиво добивались

права на передачу по радио звучания оркестра, хора. И это нам удалось.

Передо мною вырезки из газеты «Известия» за июль 1924 года: «Состоявшиеся 12 и 13-й радиоконцерты 5 и 6 июля на Центральной станции им. Коминтерна, как свидетельствуют полученные из разных мест СССР телеграммы, дали прекрасные результаты. В ближайшее время будет приступлено к работе по передаче симфонических оркестров и хора».

В концертах 5 и 6 июля участвовали тогда молодые исполнители народных песен. Среди них чудесный певец Анатолий Доливо и только начинавшая свой артистический путь едва ли не первая в мире исполнительница песен народов разных стран — Ирма Яунзем. Она покорила и нас, и радиослушателей, проникновенно спев белорусские, а затем латышские, русские, украинские песни.

Особенно запомнились мне «Я табун стерегу» и «Колыбельная».

Мы становились все смелее в своих экспериментах — и вот читаем в «Известиях», также в июльском номере: «На радиотелефонной станции в 3 часа дня радиоконцерт рабочего хора союза швейников... Хор исполнит: «Замучен тяжелой неволей», любимую песню товарища Ленина, «Интернационал», «Карманьолу», «Дубинушку» Чеснокова (соло — рабочий Аким Столяров), «Красную площадь» Васильева-Буглая и др.».

В журнале «Фабзавком» (1924, № 23, 15 июля) была помещена заметка: «Всем, всем, всем... Сейчас состоится концерт рабочего хора союза швейников...

Семьдесят пять пар глаз напряженно следят за рукой молодого дирижера, семьдесят пять сердец учащенно бьются, прислушиваясь к своим изменившимся голосам. Волнуются страшно. Еще бы: ведь сейчас рабочий хор слушает вся Европа. Не лучшая ли это агитация за жизненность советского строя? И льются полные уверенности в своей силе песни, такие неприятные... буржуазному уху и так много говорящие рабочему: «Никогда, никогда, никогда коммунары не будут рабами», «Мы, комсомол, новой жизни творцы»... Да, творцы упорные, настойчивые...»

Хором швейников руководил я, а выбрал именно его потому, что для первых передач хора по радио пришлось

произвести очень трудоемкую работу по расстановке голосов перед микрофоном, бесчисленное количество репетиций. Опыта у нас не было, до всего приходилось доходить самим. А коллективы, профессиональные либо самодеятельные, на такие пробы шли неохотно. Хор же швейников, в январе того же 1924 года певший у гроба Ленина, готов был на любые эксперименты у микрофона. И мы добились довольно положительных результатов. Несколько позже у микрофона начали выступать и другие хоры, а затем был организован и небольшой постоянный женский радиохор, состоявший из студенток консерватории.

Выступление хора швейников проходило в оригинальной обстановке. Студия была маленькой, вмещала лишь человек десять-пятнадцать, да и то если стояли почти вплотную к микрофону. Решили открыть дверь в студии и разместить хор в коридоре. После ряда репетиций, перестановок почувствовали — получается. Хор пел негромко, но с большим подъемом, по-рабочему — увлеченно, отчетливо донося текст песен, оттеняя главную мысль в них.

В ответ на письма радиослушателей, просивших исполнить по радио русские народные песни, в одном из первых концертов на Гороховом поле выступили: хор имени Пятницкого, певица Ольга Ковалева, гуслиар Михаил Северский, квартет домр под руководством Григория Павловича Любимова. Он пропагандировал реконструкцию домр, настаивал на четырехструнных инструментах взамен принятых трехструнных, так как это приближало игру на них к обычной струнной группе и позволяло использовать более богатый и разнообразный репертуар. Эти исполнители стали любимцами радиослушателей. Вначале им пришлось немало потрудиться над репертуаром, стилем исполнения — ведь у радиовещания тогда не было еще штатных работников. Мы сами делали все необходимое, начиная с оповещения исполнителей, отбора песен, проведения акустических проб и репетиций, общения с радиослушателями до ответов на сотни писем и т. д. Делали все это с великой охотой и радостью, первое время, как сейчас принято говорить, на общественных началах. Нас невероятно увлекала задача музыкального просвещения масс в столь неслыханных масштабах.

Постепенно, учась на ошибках (порой давали слишком сложный репертуар, особенно когда началось исполнение фортепианной музыки, не сразу технически совершенно передававшейся микрофонами), все чаще консультируясь с радиослушателями и получая от самых различных любителей музыки советы, пожелания, мы вырабатывали типы передач, в которых старались избегать случайного соседства сочинений разного стиля.

И, наконец, Горохово поле приняло в свою маленькую радиостудию первый оркестровый ансамбль, состоявший из тринадцати чудесных музыкантов — концертмейстеров Большого театра.

Помню, как в самом коллективе прославленного оркестра происходил отбор исполнителей, которым предстояло знакомить первых радиослушателей с сокровищницей симфонической музыки. Оркестровый радиоансамбль состоял из представителей всех групп инструментов — по одному человеку от каждой. Первая скрипка — Лука Никитич Шило, превосходный музыкант, концертмейстер первых скрипок Большого театра, был главой, как бы негласным дирижером ансамбля. С ним я согласовывал репертуар первых передач, куда входили симфонии Гайдна, соль-минорная симфония Моцарта, «Камаринская» Глинки, струнная серенада Чайковского, его же Первая симфония.

Группу вторых скрипок представлял опытный концертмейстер Ард, альтистов — Домашевич, контрабасистов — Гертович, виолончелистов — Кирилленко. Каждый играл, заменяя всю группу, и эффект получался разительный.

Великолепной была группа деревянных: флейтист Ларин, кларнетист Александров, гобоист Иванов, фаготист Арабей. Потом они составили первый квартет деревянных духовых, для которого охотно писали Глиэр, Василенко, Гедике.

В группе медных партии трубы поочередно играли знаменитый Табаков и Адамов, валторнистами были Солодуев и Усов, партия тромбона — в руках Блажевича; только исполнителя на ударных у нас не было — радионачалство уверяло, что литавры, тарелки и барабан заглушат всё, и не позволяло включать их в состав ансамбля. Практика опровергла эти ограничения,

но нам в то время приходилось следовать указаниям администрации.

Собирались музыканты у подъезда Большого театра, в ожидании своеобразного автофургона (автобусов тогда в нашем распоряжении не было), часа за три до начала передач. Ехать надо было долго, через Разгуляй, Елоховскую площадь. Инструменты держали в руках: на ухабах булыжной мостовой нас изрядно подбрасывало на скамьях. Приезжали на радиостанцию и сразу начинали репетировать: акустические пробы — где сидеть виолончелисту, где альтисту, чтобы остальные голоса звучали отчетливо. Старались таким образом добиться хорошего, как нам казалось, звучания. И каково же было наше удовлетворение, когда после исполнения моцартовской симфонии нам звонил по телефону кто-либо из музыкантов-радиолюбителей и сообщал: оркестр передается в эфир отлично, все голоса уравновешены, но почему-то не слышны ударные. А ведь их у нас и не было, весь оркестр — тринадцать человек! Так, Лука Никитич Шило действовал за обычные в Большом театре семь-восемь пультов, а Кирилленко один восполнял недостающие пять пультов виолончелей.

Никто не хотел верить таким акустическим «фокусам», как нам заявляли. И мы работали с удвоенной энергией, твердо веря, что не за горами время, когда на радио зазвучат лучшие оркестры, состоящие из ста и больше музыкантов.

В 1924 году советская музыка еще не блистала разнообразием имен, ныне известных всему миру. Но в наших камерных концертах звучали романсы и инструментальные произведения Мясковского, Анатолия Александрова, Глиэра, Василенко, Ипполитова-Иванова. И такие звезды советского вокального искусства, как Антонина Васильевна Нежданова и Надежда Андреевна Обухова, охотно приезжали не только на концерты, но и на акустические пробы. Это всегда было праздником и для радиослушателей, и для нас, работников Радио.

Антонина Васильевна Нежданова, великая русская певица, удивительно жизнерадостный человек, весело спрашивала, обращаясь ко мне: «Ну как, доволен сегодня нами наш музрук?» (так обычно называли меня,

музыкального руководителя передач). «Очень доволен», — говорил я, прослушав в микрофонной несравненное исполнение Неждановой русских песен «Потеряла я колечко» и «Ходила младшенька по лужочку». Действительно, голос Неждановой словно самой природой был предназначен для звучания в эфире — такой он был по-девичьи чистый, теплый, человеческий, солнечно светлый!

Первые дни музыкального радиовещания. Полвека отделяют нас от них. Гигантский размах, грандиозные масштабы, всесветную популярность приобрели ныне советские радиопередачи всевозможных жанров. И уже все союзные и автономные республики, крупные города имеют собственные радиостанции, передают песни, хоры, инструментальную музыку. Какой простор человеческой фантазии, инициативе, музыкальным талантам! И какое счастье чувствовать себя причастным к самому начальному периоду советского радиовещания, как горжусь тем, что на заре его мог сказать советским людям: «Всем, всем, всем! Говорит Москва!» И поведать взрослым и детям, впервые прильнувшим к детекторным примитивным приемникам, какой чудесный мир красоты открывается перед теми, кто слушает музыку сердцем, кто научается именно в нем, в сердце своем, растить дивные звуки и наслаждаться ими.

Считаю уместным, рассказывая о начале музыкального радиовещания, более подробно остановиться на отдельных исполнителях, их жизни и искусстве, поскольку с их именами органически связаны будни и праздники самого массового проводника музыкального просвещения — радио. Ведь именно они были наиболее активными участниками почти тысячи радиопередач, прозвучавших в эфире в 1924—1925 годах.

Эпизодически музыка передавалась со станции им. Коминтерна и раньше — первый, пробный, экспериментальный концерт, как уже упоминалось, состоялся еще 17 сентября 1922 года. Но лишь с конца 1923 года более уверенно, хотя изредка, начали звучать маленькие, получасовые концерты, которые к весне 1924 года стали ловиться радиослушателями систематически.

Первыми музыкальными исполнителями — участниками радиопередач были: скрипачи Б. О. Сибор, П. П. Ильченко, М. Г. Эрденко; пианисты-аккомпаниа-

торы А. М. Мендельсон, Н. Г. Вальтер, Б. Л. Жилинский, С. А. Бак-Львович.

Вальтер и Жилинский часто выступали и в качестве солистов. Чуть позже к ним присоединилась замечательная пианистка Е. А. Бекман-Щербина.

Струнный квартет только недавно блестяще окончивших Московскую консерваторию музыкантов, в начале носивший ее имя, с 1923 года уже выступал в концертах как полноценный ансамбль в составе Д. Цыганова, В. Ширинского, В. Борисовского и С. Ширинского. Впоследствии этот молодой отличный коллектив приобрел европейскую славу как квартет им. Бетховена. В нашей студии он начал играть с 1924 года. Одним из первых произведений, прозвучавших в исполнении сразу полюбившегося всем слушателям ансамбля, был квартет «Волга» современника Глинки и Даргомыжского, талантливого русского скрипача, дирижера и композитора Н. Я. Афанасьева. Построенный на разработке известных русских волжских народных песен, он привлек внимание и симпатии даже не подготовленных к слушанию серьезной музыки любителей не только города, но и деревни. Свидетельством тому были сотни писем, которые обычно адресовались мне, музыкальному руководителю радиопередач.

У нас вошло в обычай отвечать на все письма и по радио и по почте. Так как никаких помощников в начале нашей деятельности у нас не было — отвечать на письма приходилось мне. Таким образом я знакомился со вкусами и запросами широкого круга советских людей.

Ощупью находя нужные формы музыкального радиовещания, мы опирались на авторитет наших первых политических руководителей, настоящих деятелей ленинского типа.

Это были — Александр Васильевич Шотман и Федосья Ильинична Драбкина, люди большого масштаба, широкого круга интересов, закаленные в идеологических битвах за чистоту и верность ленинским принципам в построении первого в мире социалистического государства.

Светлой осталась у меня память об этих двух замечательных большевиках, непосредственно руководивших нами с трогательной заботливостью, доверием и

вместе с тем неуклонно требовавших высокого качества исполняемого репертуара и мастерства выступавших перед микрофоном артистов.

А. Шотман поощрял нашу инициативу в пробах, содействовавших лучшему акустическому эффекту передач, поддерживал робкие поначалу включения в программу оркестровых и хоровых звучаний. Драбкина близко к сердцу принимала все наши музыкальные программы, лично их проверяла, прослушивала. Она была очень музыкальной от природы, с юности много слушала и классику, и народные, и революционные песни. Муж ее, Я. Драбкин, также революционер, был хорошим скрипачом и по просьбе Ленина неоднократно принимал участие во встречах с товарищами в качестве исполнителя любимых Ильичем произведений.

С просторов Горохова поля и из тесноты нашей первой, далеко не совершенной, но успевшей стать дорогой нам студии мы переехали в самый центр, в специально отстроенную на втором этаже дома № 3 по Никольской улице (ныне улица 25-го Октября), рядом с Красной площадью, большую, просторную студию. Здесь могли свободно размещаться и симфонический, и духовой оркестры, и хоры. Мы стали все смелее объединять их, мечтая со временем давать отрывки из опер.

Наша деятельность, расширявшаяся и охватывавшая все больше часов вещания, отданного музыке, требовательно выдвигала вопросы о кадрах — и музыкальных руководителей, и специальных умелых организаторов передач, предназначенных для слушателей разного возраста, в том числе детских, разного уровня музыкальной, да и вообще культурной подготовленности.

Мы, первые пришедшие на Радио, столкнулись со множеством задач, неразрешимых без включения в нашу работу опытных лекторов-музыковедов, музыкальных руководителей, дикторов; надобность в квалифицированных чтецах ощущалась особенно остро.

Помню, как мы обрадовались приходу в нашу студию удивительного человека и специалиста, к тому же обладавшего отменной дикцией. Вскоре он стал организатором, руководителем и воспитателем дикторской группы. Это был Александр Иосифович Гурин. Затем в студию пришли А. Степанов, М. Лебедев, позднее — Е. Гольдина.

Дикторы были нашими самоотверженными помощниками. Свою деятельность они не ограничивали только чтением материалов в эфир, — а их было достаточно, — но и знакомили слушателей с содержанием расширявшихся музыкальных передач, к которым писались уже пояснения.

В первое время на радио не было предварительного текста передач, и я, например, попросту становился, как это было на Гороховом поле, или садился в первой студии перед угольным микрофоном и говорил так, как уже много раз приходилось говорить перед слушателями на лекциях-концертах. Рассказывал зрительно воображаемой аудитории о музыке, о разных ее формах и жанрах, о ее создателях.

Это были, разумеется, не просто импровизации, а тщательно подготовленные выступления, рассчитанные по времени и продуманные по содержанию. В них не должно было быть места не только фактическим ошибкам или неточностям, но и простым оговоркам. Ведь поправить сказанное было немислимо. Отсюда — большие трудности с подготовкой вступительных слов, которых становилось все больше. Сначала — несколько в неделю, затем — ежедневно, а вскоре и по два-три выступления в день: то в детской передаче, то для юношества, то в передачах для деревни — в них особенно тщательно продумывался и репертуар для исполнителей, и сопровождающие его пояснения.

Все начиналось для нас с азбуки: обращения к слушателям, изобретавшиеся звуковые сигналы. Когда посаженные на небольшую дощечку колокольчики (из нескольких десятков выбрали соответствующие звуки домажорной гаммы) ответили на легонькие удары металлической палочки знакомой и родной мелодией начала «Интернационала» — радости нашей не было конца.

Обращался я к слушателям, вслед за обязательным «Всем, всем, всем! Говорит Москва!», по-разному, учитывая возраст и характер возможного состава аудитории.

Как-то раз мне досталось от одной солидной дамы, призванной следить за качеством детских передач, за мое вольное обращение к маленьким слушателям: «Ребята!» — «Не «ребята», а «товарищи» вы должны говорить», — строго наказывала мне она.

Хотя ребята после подобного «взрослого» обращения прислали десятки писем с вопросом, почему изменен характер обращения, к которому они так привыкли, — дама, проверявшая мои детские передачи, осталась неумолимой...

Конечно, много наивного, порой незрелого было в наших первых передачах, но мы чувствовали себя искателями, первооткрывателями, и избежать недочетов, ошибок было очень трудно. Федосья Ильинична Драбкина была горячей защитницей наших начинаний и доброй советницей, хотя требовательности своей не снижала нисколько.

Все более явственно ощущая необходимость пополнения рядов музыкальных руководителей, я привлек к радиолекционной и музыкально-организаторской работе двух замечательных пропагандистов музыки, которых неоднократно слышал в клубах. Это были профессора Московского университета Сергей Алексеевич Бугославский и Сергей Михайлович Чемоданов.

Обладавшие не только фундаментальными знаниями истории музыки, музыкальной литературы, но и настоящим лекторским талантом, С. А. Бугославский и С. М. Чемоданов внесли громадный, трудно переоцениваемый вклад в ответственное дело массового музыкального просветительства. Каждый из них, будучи личностью далеко не заурядной, имел глубоко индивидуальный вкус, обладал отличительными свойствами лекторского порядка. Чемоданов вначале вел общепринятые тогда на радио популярные концерты, а вскоре разработал несколько циклов «Исторических концертов», в которых, следуя определенной системе — по эпохам, по школам, по направлениям, слушателям сообщались сведения, относящиеся к истории музыки, начиная с древнейших времен. Циклы продолжались в течение нескольких лет и пользовались неизменным успехом.

Манера говорить у С. М. Чемоданова была такой же обаятельной, каким был он сам. Мягко гласисруя, говоря чуть нараспев, лектор в очень содержательных беседах рассказывал своей невидимой аудитории о путях развития музыкальной культуры разных народов и времен, обильно иллюстрируя лекции музыкальными примерами.

Ученик К. Н. Игумнова, Чемоданов хорошо играл на рояле — это очень помогало ему и расширяло рамки музыкального рассказа. Со временем он привлек небольшой круг исполнителей, разучивавших все, что было необходимо для освещения эпохи, деятельности того или иного композитора.

С. А. Бугославский специализировался на лекциях-концертах о творчестве народов нашей республики. Глубокий знаток русского песенного фольклора, участник ряда фольклорных экспедиций, изучивший народно-песенное творчество не только со стороны музыкальной, как теоретик и историк музыки, но и со стороны текстологической, как ученый-филолог, Бугославский умел в немногих словах раскрыть сущность характеризуемого им явления — его эстетическую природу, социальные корни.

С большим интересом мы все слушали его лекции о фольклоре, как русском, так и других народов.

Иногда Бугославского упрекали в слишком деловом, чуть суховатом тоне лекций. Упреки эти были несправедливы, лишены почвы. Он умел без прикрас, без ораторских «фиоритур», как он сам говорил, дать слушателям сгусток, концентрат нужных знаний о предмете. Удивительно просто, но «объемно», в смысле количества материала и его доказательности, Бугославский убеждал аудиторию фактами, собранными кропотливым трудом и талантливо освещаемыми в комментариях, всегда очень содержательных. Лекции Бугославского представляли живой интерес, ибо они были не компиляциями, хотя бы и умело составленными из чужих трудов, а плодом собственных изысканий, наблюдений, обобщений.

Собирая и записывая фольклор (известно, какую огромную работу он проделал, помогая основательнице и руководительнице Северного хора А. Я. Колотиловой), Бугославский много времени уделял его научно-творческой обработке. Любовно относясь к взятой на себя задаче, он умело пробуждал в слушателях интерес и серьезное отношение к народному творчеству.

Наслаждением было слушать его ровный, только внешне бесстрастный голос, которым он излагал мысли, волновавшие широкую, такую разнообразную аудиторию.

В более поздний период — во второй половине 20-х годов — по радио выступал с эпизодическими лекциями Евгений Максимович Браудо, видный музыкальный историк, автор ряда трудов по всеобщей истории музыки. Е. М. Браудо был опытным оратором. Его стиль отличался патетической приподнятостью речи, обилием сравнений, метафор, ассоциаций, литературных аналогий, параллелей и цитат.

Мне на Радио выпала сложная, многосоставная работа, заставлявшая трудиться, быть может, даже больше и кропотливее, нежели привлеченным мною товарищам, ибо в моем «ведении» были лекции-концерты самого различного плана. Отдельным крупнейшим композиторам были посвящены введенные мною монографические программы. Я читал о творчестве Глинки и Чайковского, Моцарта, Шуберта, Шопена, Бетховена и Вагнера, о наиболее значительных их творениях. Приурочивал иные из лекций-концертов к юбилейным датам.

Познакомившись с прекрасными исполнителями песен народов многих стран — Ирмой Яунзем, А. Доливо, О. Ковалевой, М. Северским, я организовал концерты-портреты этих исполнителей. Замечательные вокалисты, гордость советской певческой школы — А. В. Нежданова, Н. А. Обухова, К. Г. Держинская, Е. К. Кагульская были постоянно в орбите нашего внимания, их творчеству мы посвятили не один концерт-монографию.

Программы для деревни, в которые включались не только народные песни, но и ценнейшие образцы камерной, хоровой, а впоследствии и симфонической музыки, проводились мною с великой охотой, тем более что переписка со слушателями становилась все более интенсивной и я мог составлять отдельные передачи в ответ на ценные пожелания тех или иных любителей музыки.

Наконец, пристрастившись с самого начала радиовещания к концертному обслуживанию детей и юношества, я разработал программы, знакомившие детскую и молодежную аудиторию с богатствами русской и западноевропейской музыки во всех жанрах, доступных их пониманию, учитывая возрастной состав.

Вскоре мы начали пробы концертов-обозрений, затем музыкальных рассказов с вкрапливанием отдель-

ных произведений или фрагментов из них в самую ткань подобных рассказов. Передачи, посвященные великим открытиям, путешествиям, историческим событиям, составленные с учетом смены впечатлений — драматических диалогов, сцен и музыкальных номеров, — быстро завоевали популярность и признание не только у подростков, но и у более старшей по возрасту аудитории. Помню, что на передачу, посвященную Амундсену, с использованием музыки Грига, Свенсена, мы получили сотни откликов, в том числе и из-за границы.

Детям дошкольного возраста мы посвящали специальные передачи, в которых учили их петь песни, написанные по нашей просьбе композиторами Ан. Александровым, Л. Половинкиным, М. Красевым, З. Левиной.

Привлекли к передачам для детей в то время единственный в мире Государственный детский театр, основанный и руководимый Н. И. Сац. Она ярко и талантливо проводила не только отрывки из спектаклей, но и специально подготовленные сценки, где музыка играла весьма важную роль.

Нельзя не вспомнить о таких великолепных деятелях сцены, как артисты Художественного театра Л. И. Дейкун, С. В. Гиацинтова, артисты студий Художественного театра, в том числе молодежь из студии Ю. Завадского — Н. Герман, Н. Мордвинов. Все они стали постоянными участниками наших детских передач, отдавая радиовещанию много сил, времени, талантливым выдумкам.

Мы стали вводить уроки хорового пения, музыкальной грамоты — они получили широкий отклик у школьников, отделенных от нас тысячами километров, из местностей, где из-за недостатка преподавателей музыки, пения подобные занятия не проводились.

Самый молодой среди своих коллег, я упорно учился на их опыте профессиональной лекторской работы. Однако старался не подражать, а искал новые формы общения с самой широкой в мире радиоаудиторией. Искренне и увлеченно стремился найти ключ к контакту со своими слушателями.

Много испытаний сулила избранная специальность, много неудач ждало на этом начинавшемся на радио лекторском пути, и много труда и усилий было положе-

но на освоение полюбившегося дела. С благодарностью вспоминаю о тех уроках, которые давал мне сам народ — требовательные слушатели, благожелательные к молодому, начинающему лектору-пропагандисту. Это были оценки, советы, терпеливые и выдержанные в своем подавляющем большинстве, но никогда не прощавшие дилетантизма, поверхностности в освещении темы, вульгарного социологизма, которым мы все в разной степени порой грешили.

Развитие, усовершенствование технической стороны радио шло семимильными шагами. Мы знали, общаясь непосредственно, какую роль в техническом вооружении радиовещания играл замечательный радиоинженер, впоследствии профессор, академик Александр Львович Минц. Он глубоко и всесторонне интересовался всей нашей работой и много помогал в устранении мешавших нам шумов, искажений тембров, терпеливо, умно направлял и, если надо было, выправлял техническую сторону нашей деятельности, неразрывно связанной с практической радиовещательной работой.

С первых же лет возникновения и распространения на весь Советский Союз радиовещания мы пытались передавать концерты не только из студий, специально приспособленных, акустически оборудованных помещений, но и организовывать радиоконцерты в рабочих клубах, красноармейских казармах. Особенно в праздничные Октябрьские либо Первомайские дни культотдел МГСПС, располагавший своей студией, и мы, организация, действовавшая под маркой акционерного общества «Радиопередача», устраивали выездные концерты многих исполнителей — солистов и коллективов — в клубе «Пролетарская кузница», во Дворце культуры им. Авиахима, в клубах им. Кухмистерова, «Трехгорной мануфактуры», завода «Серп и молот».

Газета «Правда» в номере от 3 ноября 1927 года писала: «К участию в этих концертах привлечены симфонический оркестр, вокальный квартет Большого театра, чтецы. Опыт такого «оживления» радиоконцертов безусловно заслуживает большого внимания. Достигается цель массовой проверки впечатлений от концерта на данной аудитории; артисты, чувствующие и воспринимающие реакцию слушателей, придают своему исполнению большую красочность. Вместе с тем аудитория

рабочего клуба попутно получает новый вид концерта: организационно стройного, в смысле содержания проверенного и освобожденного от ненужного материала, поясненного специально в этой отрасли работающим лектором».

Более того, в праздничные дни мы, музыкальные руководители, на специально оборудованных радиоусилителями и красочно украшенных грузовиках выезжали на улицы и площади Москвы. Там, окруженные многосотенной толпой, мы проводили концерты (на грузовиках, у фортепиано, располагались певцы), организовывали массовое пение старых революционных и новых, только что созданных молодыми композиторами песен. Запомнилось мне разучивание песен «Конная Буденного» Давиденко, «Юность» Ковалея, легко, с увлечением подхватывавшихся толпой.

Рядом со мной стояли Ирма Петровна Яунзем, Ольга Васильевна Ковалева, Михаил Константинович Северский — самоотверженные, преданные делу массовой музыкальной пропаганды, всеми нами любимые и высокоценяемые артисты. О них я и поведам рассказ, добавив еще ряд ставших дорогими нам имен, это — Анатолий Леонидович Доливо, Григорий Павлович Любимов, Петр Иванович Алексеев, Петр Павлович Ильченко, Елена Александровна Бекман-Щербина, Борис Леонидович Жилинский, Наум Геннадиевич Вальтер и особо Митрофан Ефимович Пятницкий. Над всеми возвышались Антонина Васильевна Нежданова, Надежда Андреевна Обухова.

Почему я выделяю именно эти имена, хотя отличных исполнителей в начальный период радиовещания было в несколько раз больше? Потому что эти артисты всегда были в состоянии «боевой» готовности найти нужный репертуар, выступить в любых условиях, были бóльшими, чем кто-либо другой, друзьями миллионов радиослушателей и пользовались их заслуженной, горячей любовью.

Замечательная, уникальная в созданном ею жанре певица Ирма Петровна Яунзем являлась настоящим ученым-этнографом, исследователем, мастером поиска, редчайшим знатоком фольклора многих десятков народов, изучившим не только напевы, но и язык народных певцов, их манеру исполнения.

Ирма Яунзем была совсем молодой певицей (родилась в 1897 году), только начавшей свой профессиональный путь исполнительницы песен народов СССР и всего мира, когда она появилась у нас на Радио. Ее одаренность, мастерство не вызывали сомнения, и она сразу завоевала наши симпатии и признание радиослушателей.

Огромный, нелегкий путь прошла Ирма Яунзем, народная артистка РСФСР, воспитавшая ценные кадры исполнителей народных песен, проводившая большую музыкально-общественную и педагогическую работу.

Родилась Ирма Яунзем ровно за двадцать лет до Великой Октябрьской революции в городе Минске, куда переехали из Латвии, из деревни Ландзаны, ее родители, занимавшиеся до того крестьянским трудом. Мать Ирмы очень любила родные латышские песни и часто пела их детям. Многие запечатлелись в памяти девочки, которая была на редкость музыкальной. После окончания школы Ирма поступила в гимназию, где углубила знакомство с музыкой, узнала о существовании рояля. Ей страстно захотелось учиться играть на заинтересовавшем ее инструменте. Воля у девочки была крепкая, крестьянская, талант — очевидный. Прошли годы. Настойчивая, упорная работа над собой, над голосом дала плоды. Ирму приняли в Петербургскую консерваторию, и там она занималась параллельно по двум классам — рояля и пения. Профессором ее по классу пения стала К. Дорлиак, один из лучших педагогов-вокалистов того времени.

Первой ареной, где юная певица пробовала свои силы, была ставшая родной Белоруссия, а первыми слушателями — рабочая аудитория.

Молодая артистка, знавшая много оперных арий и романсов, почувствовала, что не этот репертуар пока близок рабочей слушательской массе. Она попробовала спеть старые, в детстве слышанные от матери народные, трудовые песни. Буря восторгов встретила их исполнение. И дальнейший путь творческих исканий певицы был предрешен. Быть понятной народу — вот что становится заветной мечтой Ирмы Яунзем. Она видела, как слушатели горячо принимали исполняемые ею белорусские народные песни, и это натолкнуло ее на мысль расширить свой репертуар, пополнив его песнями других народов, населяющих Советский Союз. Разъ-

езжая с концертами, с фольклорными экспедициями по стране, обладая идеальным слухом и, скажем прямо, феноменальной памятью, Ирма Яунзем записывала, запоминала бурятские, киргизские, татарские, якутские песни, проверяя тут же на месте особенности говора у народных исполнителей.

Репертуар певицы все время рос. Армянские и грузинские, литовские и эстонские, карельские и молдавские напевы становились близкими и родными ей. В мелодиях и текстах она угадывала национальный характер, манеру исполнения и воспроизводила их с такой бесподобной силой искусства, что завораживала любого слушателя.

Благодаря песням Ирма Яунзем подружилась с великим русским писателем Алексеем Максимовичем Горьким, высоко ценившим ее необыкновенный дар перевоплощения.

Особое место с самого начала артистической деятельности певицы в ее репертуаре заняли русские и украинские песни. Пела их она всегда с внутренним огнем, которым легко зажигала своих слушателей.

Ирма Яунзем знакомила радиослушателей с песнями разных народов СССР, и они таким образом получали яркое представление о малоизвестных народностях, их быте, обычаях, характере, о братских нам странах.

На шестидесяти трех языках звучали песни народов мира в несравненном исполнении Ирмы Петровны, которая, более сорока лет работая солисткой Московской филармонии и не забывая родное ей Радио, объездила, исколесила просторы нашей Родины, побывала и за границей — в Японии, Индии, Корее, в Польше и других странах, где знакомила слушателей с неисчерпаемым искусством советского народа. Везде голос Ирмы Яунзем оставлял неизгладимый след не только в памяти, но и в сердцах миллионов слушателей.

К своему 75-летию замечательная артистка пришла в прекрасном «действующем» состоянии — запомнилось ее выступление по Центральному телевидению в 1972 году.

Щедрость своего таланта и мастерство певица неустанно передавала и ученицам, и уже известным ис-

полнителям народных песен, знавшим, что отказа в консультации им не будет.

Я вспоминаю исполнение по радио Ирмой Петровой таких жемчужин народного творчества, как русская народная колыбельная песня «На улице дождик», которую напел певце Алексей Максимович Горький, или дышащая трагической силой «Ой, матушка, то не во поле пыльно», — и, как живые, встают перед глазами картины прошлого нашей родины, картины быта и природы, ярко вылепленные в мелодии народных песен типы людей, с характерными, только им присущими национальными чертами.

Ирма Яунзем обладала еще одним, не менее драгоценным даром — зажигать фантазию художников, композиторов, побуждая их к запечатлению образов народного творчества в собственных произведениях. Достаточно будет вспомнить объединенные в четыре цикла прекрасные обработки и оркестровки ряда песен многих народов, сделанные крупным ленинградским мастером Максимилианом Осеевичем Штейнбергом.

Такова была Ирма Петровна Яунзем — большой художник нашего времени...

Теперь расскажу о ставшей с первых же лет радиовещания чрезвычайно популярной исполнительнице и авторе новобитных русских песен — Ольге Васильевне Ковалевой.

Далеко от города, в ста с лишним верстах от железной дороги, в деревне Любовке Саратовской губернии, в крестьянской семье в 1881 году родилась девочка, которую называли Олей. До шестнадцати лет не учили ее грамоте — образование, да еще в деревне, женщине, считалось недоступной роскошью.

С детства полюбила Ольга русские народные песни. Их в долгие зимние вечера пела бабушка, наматывая при свете лучины пряжу на веретено.

Девушка была настойчивая, с характером. Ей очень хотелось учиться — стать фельдшерницей, ведь в деревне не было никакой медицинской помощи. Она оставляет родной дом и уходит в город. Здесь Ольга учится грамоте и в двадцать лет поступает на фельдшерские курсы. Своего истинного призвания она еще не понимала. Случайно попала в театр, услышала музыку, пение. Вспомнились бабушкины песни, и неудержимо за-

хотелось учиться пению. Огромными усилиями Оля добилась поступления в саратовскую музыкальную школу к учительнице пения Логиновой. Из Саратова переехала в Самару, где продолжила занятия в музыкальной школе. По окончании школы она решила осуществить дерзкую мечту — попробовать силы на оперной сцене. Для этого пришлось переехать в Петербург и упорно учиться. Пробу молодая певица выдержала, и ее приняли в театр. Однако нелегко пришлось Ольге Васильевне в новой для нее роли — оперной певицы. Жизнь дореволюционной сцены с ее интригами разочаровала начинающую артистку. И вновь припомнились бабушкины песни. Множество было их, с детства дорогих, близких сердцу: свадебные, хороводные, обрядовые, поминальные, плясовые, задорные частушки с колким, жалящим иногда ленивых да нерадивых текстом.

Артистическим врожденным чутьем отобрала она лучшее из всего, что вспомнила, и стала давать своеобразные концерты на городских окраинах, в близлежащих селах, в глухих по тому времени медвежьих углах. Слушатели почувствовали в песнях Ковалевой свое, родное, успех был огромный и все растущий. Он-то и предрешил судьбу лучшей исполнительницы, носительницы и хранительницы крестьянских русских народных песен — Ольги Васильевны Ковалевой.

Было это еще в дореволюционную пору, но уже овеваемую свежими революционными ветрами.

Много испытаний и невзгод готовила певице выбранная ею самой судьба странствующей артистки. Служение бедноте, полное отсутствие материальной заинтересованности — все это делало Ковалеву мишенью для нападков и даже для преследований полиции. Случалось, что ее и участника ее концертов — исполнителя народных песен на скрипке Г. Клеменса (он довольно искусно выводил подголоски, аккомпанируя таким образом пению) — полиция изгоняла из города за «неблагонадежность». Но они, веря в то, что нужны людям, спокойно продолжали свое дело в других городах, уездах, губерниях обширной матушки Руси. Так сеяли они своими песнями доброе в народе.

В Москве Ковалева ходила по дворам, пропагандируя прекрасное и вечное искусство, созданное наро-

дом, — песню. Слушали ее простые люди, восторженно принимавшие вдохновенное исполнение певицы. Часто имя Ковалевой оставалось неизвестным случайным, но многочисленным слушателям. Гораздо позже, уже в пору послереволюционных крестьянских передач, я получал письма из отдаленных уголков нашей страны с вопросом: а не та ли это безымянная некогда певица, что знакомила народ с им же созданными песенными сокровищами?

Я слышал, как Ольга Васильевна, вспоминая минувшее, рассказывала: «И все-таки труднейшее время «подпольного» служения песней массам было великолепным, надежным горнилом, выковавшим из нас (Ковалевой и ее спутника. — Г. П.) железных борцов за горячую идею. Мы становились подлинными фанатиками своего небольшого, но такого ценного дела в общем культурном строительстве страны. А до поры до времени сознательно действовали «из-под полы».

Хорошо помню первую встречу с Ольгой Васильевной Ковалевой и Г. Клеменсом. Они сами пришли к нам на Никольскую, 3, предложили послушать в их исполнении русские старинные песни. Надо сказать, не все сразу поверили, что именно в таком, как некоторые считали, примитивном исполнении следует по радио пропагандировать народное творчество.

Мы с Сергеем Алексеевичем Бугославским, большим знатоком русской песни, горячо отстаивали право Ковалевой возвращать народу созданные им ценности.

Первая же передача нашла широкий отклик среди сотен радиослушателей. И это были не только крестьяне, а и горожане — рабочие, интеллигенция, школьники. Всем по сердцу пришлись песни в исполнении Ольги Ковалевой, так же как и песни в исполнении Ирмы Яунзем.

Все почувствовали истинное, правдивое, неприукрашенное народное пение, способное затронуть самые сокровенные струны человеческой души. Ольга Васильевна по творческой натуре своей была не только исполнительницей, но и создательницей песен.

В творчестве Ковалевой — а оно было синтетическим — песня о новом в советской деревне возникала одновременно и в тексте и в мелодии. Ковалева вносила свежую струю в наши крестьянские радиоконцерты.

Задолго до обнародования в сборниках эти песни о новом быте становились достоянием тысяч и тысяч слушателей, ибо радио проникало все более властно в самые отдаленные районы страны, завоеывая и упрочивая культурные позиции советского строя.

Ольга Васильевна Ковалева, как и Ирма Яунзем, была щедра и своим искусством охотно делилась с молодежью, учила ее бережной записи, а затем воссозданию песенного «говора» во всей прелести и неповторимости местных отличий. Ведь песня — всегда творчество не только ее первосоздателя, но и любого исполнителя, умеющего со всей чуткостью подойти к напеву и тексту как к живому, никогда не стоящему на месте, все время обогащающемуся источнику. И Ольга Васильевна, и Ирма Петровна творчески умели воссоздать ткань песни, вышивать по этой ткани богатые узоры.

Третьим, равноправным в этой удивительной галерее песенных «первопроходцев» был Михаил Константинович Северский, певец и гуслир. Я рассказываю о них в той последовательности, в какой они пришли на Радио. Поэтому о таком великане русской песни, как Митрофан Ефимович Пятницкий, пришедший к нам со своей группой позднее, речь пойдет ниже.

Об оперном герое, сказочном, былинном гуслире Садко у нас знают больше, чем о реально существовавшем, не менее Садко волновавшем слушателей своим оригинальным искусством певце-гуслире Михаиле Северском.

Колоритнейшая фигура Михаила Константиновича пленила всех нас, работавших на Радио, после первой же, мастерски исполненной им былины об Илье Муромце. А затем последовало знакомство с Добрыней Никитичем, с Соловьем-разбойником, с былинами об Алеше Поповиче и Василии Буслаеве, о Святогоре и Вольге Всеславиче. Наконец, мы услышали долгий, поппазивший нас музыкальный рассказ «Слово о полку Игореве». Ничего подобного мы с Сергеем Алексеевичем Бугославским, специалистом по русскому былинному эпосу, не слыхали ранее.

О гуслих звончатых, яровчатых мы знали и исполнителей на них слышали — все это были любители: ведь народные сказители, умельцы и играть на гуслих

и сказывать под перебор струн стали едва ли не легендарными личностями, лишь эпизодически, где-либо в глуши деревенской, появлявшимся и тут же исчезающими.

Гусли ныне усовершенствованы, они равноправно и уже довольно давно вошли в составы оркестров народных инструментов. Эти оркестры воспитывают своих солистов, иной раз достигающих значительного мастерства (в оркестрах имени Андреева, имени Осипова, в челябинском, завода имени Павлова в Рыбинске, организованном А. В. Дорожкиным, и московском радио-оркестре, созданном П. И. Алексеевым). Но Михаил Константинович Северский задался совершенно иной целью — возродить и поставить на службу народу гусли как инструмент, способный давать гармоническую и даже полифоническую оправу былинным распевам, длящимся иногда часами.

Интересен творческий путь этого певца, посветившего всю жизнь воссозданию старин и былин — великолепного эпического многовекового наследия, созданного гением русского народа.

Северский родился в бедняцкой крестьянской семье в селе Пустораменье Вологодской губернии. Он в детстве и ранней юности исходил весь Северный край. Побывал и в Олонецкой губернии, и в Архангельской. Остывался, пораженный величием морских просторов. Было это в конце прошлого — начале нынешнего века, когда в тех местах культура оставалась чуть ли не первобытной. На Севере селились люди смелые, стойкие. Среди них юный путешественник встречал сказителей былин, народных песельников, гусяров, лирников — наследников старинных скоморохов.

Добрёл однажды Миша — ему тогда было лет четырнадцать-пятнадцать — до мало кому ведомой речки Кубинки — и на карте эту северную речку не сыскать. Через речку перевоз — утлый паром, еле управляемый древней старушкой, бабушкой Феклой. Приютила она голодного, оборванного мальчишку, и стал он ей добровольным помощником. А она в благодарность за помощь пересказала, пропела множество старинных былин, цепко державшихся в памяти песен. Подросток на редкость был внимательным и музыкально одаренным. Он запомнил сотни песен бабушки Феклы, и не только

Слова и напевы, но и самую манеру передачи всего этого неисчерпаемого народно-песенного богатства.

После революции Северский (это имя он получил в честь своей северной родины) самоучкой научился играть на гуслях. У него был хороший тенор — то нежно-разливистый, то мощный, когда рассказ шел о делах молодецких, о подвигах богатырских. Словно раздумывая, склонившись над гуслями и прислушиваясь к рокоту струн, послушных его проворным пальцам, он пел задушевно, создавая полную иллюзию импровизации; так, творя на народе, пели, наверное, и Садко, и Нежата, и другие гуслиеры, песней служившие своему народу.

Михаил Константинович Северский много выступал на эстраде, но основную славу ему принесло радио: миллионы людей были заворожены красотами строгих напевов, искусно разворачиваемыми жизнеописаниями легендарных богатырей — всегда носителей лучших черт народного характера, порой едко, с сатирической силой обрисованных недругов — бояр, дворян, притеснителей, алчных попов с их низменными страстями. Исполнение старинных русских песен Северским запомнилось тысячам радиослушателей. Ему слали много писем, спрашивали, где можно достать тексты и ноты исполнявшихся им былин. Отвечать приходилось односложно: со времен Кирши Данилова, составившего во второй половине XVIII века первый сборник былин (тексты и напевы), мало кто отваживался специализироваться в этой области.

Исполнение песен Северским нельзя было назвать строго этнографическим — это песни, преломленные сквозь призму индивидуального понимания. Художник в Северском был сильнее этнографа-ученого. Его исполнение песен, былин, частушек являло живую и красочную картину старинной и современной песенной эпической и лирической поэзии, примером чему убедительно служило исполнение былины «Октябрь-богатырь».

Северский оставил глубокий след своим искусством на советской эстраде, но, к сожалению, преемников этого редкого жанра встретить нелегко. Их почти нет.

Совсем иной оборот приняло дело, начатое Митрофаном Ефимовичем Пятницким, — дело собирания и

исполнения русских народных песен — сначала им самим, обладателем исключительно звонкого и приятно-го тембра голоса, а затем собранного им «по зернышку» (слова, слышанные мною от него лично в 1924 году) небольшого крестьянского хора.

Собственно, это был уже не крестьянский, а рабоче-крестьянский хор, тогда малочисленный, составленный энтузиастом русского фольклора из рабочих ряда московских предприятий — выходцев из деревень Воронежской, Смоленской, Рязанской губерний.

Я не собираюсь повторять известное по трудам В. Пасхалова, И. Мартынова, Д. Локшина жизнеописание и самого основателя хора, и его медленно, но неуклонно росшего коллектива. Долгое время он оставался на положении любительского, никем материально не поддерживался, хотя с самого момента его возникновения стал уникальным — и по самобытному образцу исполнения, и по подлинности мало кому известных русских крестьянских песен.

Хочется рассказать о личных встречах с Пятницким и некоторыми его соратниками, так же, как он, влюбленными в красоту, мудрость и чистоту русских народных песен, — в первую очередь о встрече с Ириной Васильевной Колобаевой, знаменитой (она этому не придавала значения) «Аринушкой».

С М. Е. Пятницким я познакомился после первой моей лекции, посвященной русской песне, которая состоялась в Политехническом музее по инициативе нашего студенческого общества в сентябре 1913 года. Мне шел двадцатый год, и я страстно желал передать аудитории (по преимуществу студенческой) свою любовь к народной песне, как самому чистому и верному источнику музыкального творчества во всех его жанровых проявлениях.

После лекции и небольшого концерта, данного студентами, обладавшими неплохими голосами и знавшими некоторое количество русских народных песен, к нам в артистическую поднялся немолодой, уже с седой головой человек. Назвался — Пятницкий и стал спрашивать о наших музыкальных делах, задумках.

Он критиковал и меня и участников концерта, но критиковал дружелюбно, тут же указывая, что следует исправить — и в содержании, и в форме лекции, и

В исполнении певцов, певших излишне громко и не всегда достаточно ясно доносивших до слушателей глубокий смысл и своеобразную форму интереснейших текстов.

Митрофан Ефимович, узнав, что я — студент-юрист и тем не менее учусь по классу рояля у Игумнова, а по теории беру уроки у ученика Танеева, пригласил меня к себе, где, за Новодевичьим монастырем, в его скромной квартирке собирались такие же, как он, пламенные любители русской крестьянской песни. Митрофан Ефимович знал несравненно больше песен, чем его друзья по кружку, выходцы из крестьянских семей, ставшие городскими рабочими. Они просто пели то, что впитали в себя с детства с молоком матери, пели, не задумываясь о подголосках, потому что они возникали как бы сами собой, стихийно. Ведь русская песня многоголосна в своей первооснове.

Пятницкий же мечтал воссоздать русское старинное крестьянское хоровое пение во всей его прелести и высокой значимости, как оно бытовало в разных губерниях — со всеми отличительными, свойственными говору и напевам качествами.

В первое же мое посещение Митрофан Ефимович указал на фонограф, при помощи которого он записывал песни во время своих «самочинных» экспедиций, преимущественно в наиболее близкую и знакомую ему Воронежскую губернию.

Тогда же я познакомился с 73-летней крестьянкой Аринушкой, как ее ласково называл Пятницкий. Удивительная это была женщина. Старушка, она на глазах молодела, когда начинала петь свои заветные песни.

Храню, как драгоценность, подаренный мне Митрофаном Ефимовичем с личной теплой надписью сборник, изданный не музыкальным издательством, а дельцом-купцом. Это был сборник русских песен, составлявших часть репертуара хора Пятницкого. В нем помещены и песни, напетые Аринушкой Колобаевой и ее двумя дочерьми, тоже женщинами солидного возраста, унаследовавшими от матери талант вдохновенного распевания дивных мелодий.

Хор Пятницкого, поддержанный Музыкально-этнографической комиссией, в которую входили прославленные уже тогда, в начале века, ученые-фольклористы и

композиторы — А. Кастальский, В. Пасхалов, Е. Линева, А. Листопадов, — выступал очень редко: трудно было собирать рабочих-певцов, устававших на фабриках, заводах, а также принимавших участие в хоре дворников, ремесленников.

Пятницкий все же ухитрялся проводить время от времени спевки, добиваясь все большего совершенства исполнения — слитности голосов, мягкости общего звучания, а главное, внятности в произнесении слов, так важной в русской, особенно протяжной песне. Мне не пришлось тогда, в 1913—1914 годах, присутствовать на спевках, проводимых Митрофаном Ефимовичем. Только после памятного концерта 22 сентября 1918 года, когда хор выступал в Кремле в присутствии Владимира Ильича Ленина, хору были созданы условия, позволившие ему и его бессменному создателю и руководителю заниматься систематически. Хор совершенствовал мастерство, накапливал репертуар и выступал теперь гораздо чаще уже перед советской многочисленной аудиторией. Тогда и я стал посещать репетиции, концерты хора, рецензируя их в ряде газет.

Но самыми тесными, неразрывными узами дружбы и сотрудничества я был связан с Митрофаном Ефимовичем и созданным им коллективом с 1924—1925 годов, когда мы, работники Радио, привлекли хор к участию в наших концертах.

Не будет преувеличением утверждение, что отзывов на выступления хора Пятницкого было в несколько раз больше, чем на любые другие концерты. Писали разные слушатели, с разных позиций оценивавшие искусство хора, неизменно росшего количественно и постоянно совершенствовавшего свое мастерство.

Мы с Сергеем Алексеевичем Бугославским знали поименно всех участников хора, ценили не столько голоса, сколько близость манеры исполнения к подлинно народной таких чудесных запевал, как Е. Лапина, сестры Клоднины, М. Фомина, А. Козлова. Каждая из них имела свой подход к песне, были они неповторимы и прекрасны даже в некоторой свойственной им наивности, робости.

К сожалению, хор очень рано, на заре своего существования, потерял руководителя, бывшего для него подлинным отцом и воспитателем, требовательным дру-

гом, не терпевшим ни малейшей фальши — ни в интонациях, ни в манере подачи песни.

Исполнение народных песен хором Пятницкого было бесконечно далеко от эстрадной броскости, свойственной некоторым другим крестьянским хорам, искавшим популярности. Но подобные «поиски» были чужды позициям Пятницкого, позициям светлым, чистым, им утвержденным и завещанным последователям и друзьям хора. Среди последних были знатоки и энтузиасты, подобные П. М. Казмину, еще при жизни Митрофана Ефимовича доказавшему свою преданность делу пропаганды подлинных глубин и красот русского народного творчества, крестьянской песни, корнями своими начавшей питать молодое советское песнетворчество.

Радио сыграло немалую роль в росте популярности одного из выдающихся камерных певцов и незаурядного исполнителя народных песен десятков национальностей — Анатолия Леонидовича Доливо-Соботницкого. Большой и оригинальный художник, получивший вокальное образование у того же знаменитого профессора Мазетти, что и Пятницкий, Доливо, имея уже опыт концертирующего певца, охотно включился в наши радиопередачи.

Характерная и примечательная это была фигура и на концертной эстраде, и у микрофона. Выходя на сцену, опираясь на палку (с детства болезнь ноги), Анатолий Леонидович завоевывал слушателей с первых же звуков своего несколько глуховатого, но очень приятного тембра голоса. Он пел свободно, словно рассказывая, делился со слушателями пережитым, умел поведать им о красоте человеческих чувств, о силе переживаний, переданных в гениальной музыке Мусоргского, Даргомыжского, Шумана, Шуберта. Преображался, становился дружески-ласковым, исполняя народные песни, которых знал множество. Он ведь и вырос окруженный песнями. Родина его — Украина, Запорожье, где в казацкой семье в 1893 году появился младенец, нареченный Анатолием.

Ребенок рано потерял отца, не помнил его, от взрослых слышал, что тот был вспыльчив, горяч, любил песни. Мать, тихая и скромная труженица, с семнадцати лет обучала деревенских детей грамоте. Этим небольшим заработком она поддерживала семью.

Долгие годы учительствовала на селе, не покидая родного Дона. Помогал ей, так рано овдовевшей, нянчить мальчонку Толю старик крестьянин по имени Максим.

Анатолий Леонидович мне рассказывал, что множество сказов, песен, прибауток услышал он от этого одаренного крестьянина, который сумел пристрастить мальчика к народному мудрому творчеству, научил его любить и ценить старинные, правдой дышащие песни. Особенно нравились ему протяжные, о тяжелой доле крестьянской, то жалобные, то гневные, то полные лирического любования природой; внимательно, далеко не все понимая, слушал Толя, как пел старик Максим.

Доливо потом признавался, что ему казалось — лучше деда никто не споет эти песни; голос у него тихий, но такой приятный — наверное, ни с кем не сравним.

Перенял Анатолий от старика, бывшего и его нянкой и первым после матери другом, много ставших дорогими сердцу песен, былин, сказов о героическом прошлом запорожских казаков.

Мы, все трое «музруков», наперебой приглашали Доливо в свои передачи: Бугославский — в крестьянские, Чемоданов — в исторические концерты, я — в детские: подлинно неисчерпаем был репертуар замечательного певца — от песен старых, давно минувших времен до песен наших дней.

Как-то я спросил Анатолия Леонидовича о количестве исполняемых им романсов и песен. Он с такой характерной для него доброй улыбкой ответил: «Никогда не считал, сколько вещей храню в памяти и пою, думаю, что за тысячу».

Так, вероятнее всего, и было. Главное, что пел Доливо все наизусть, пел вдохновенно, находя все новые оттенки в давно знакомых песнях и романсах — словно сам только что их создавал, поэтому всегда и звучали они у него свежо, по-новому.

Обычно партнером Доливо была чудесная пианистка и очень оригинальная (к началу 30-х годов перестала выступать у нас как певица) вокалистка — Мария Моисеевна Мирзоева. Они составляли подлинно художественный ансамбль, где все было продумано до мельчайших деталей, где гармония, контакт двух крупных художников были органичными.

В своих передачах я предоставлял Анатолию Леонидовичу полную свободу выбора репертуара, и он приносил редчайшие экземпляры забытых, а то и просто впервые в библиотеках им найденных романсов, песен. После его исполнения они становились достоянием других пытливых вокалистов, не ограничивавшихся двумя-тремя десятками набивших оскомину, всеми певцами повторявшихся романсов.

О Доливо-Соботницком, певце-художнике, написано недопустимо мало, а вклад его в советскую русскую вокальную культуру весьма велик и значителен как по содержанию репертуара, так и по исполнительскому мастерству.

Мне приходилось не раз в своих книгах, рассказывающих о творчестве Антонины Васильевны Неждановой, Надежды Андреевны Обуховой, Валерии Владимировны Барсовой, в многочисленных статьях, посвященных разбору исполнительского стиля великолепных певиц и певцов Елены Климентьевны Катульской, Александра Степановича Пирогова, Ивана Семеновича Козловского, Марии Петровны Максаковой, Ксении Георгиевны Держинской, Глафиры Вячеславовны Жуковской, отмечать их особое место и громадную роль в радиовещании первых лет его существования.

То, что они выступали, как Нежданова и Обухова, отдавая именно радио большую часть своих сил, свидетельствует о живой связи их с народом, которому они без остатка посвящали свое жизнерадостное искусство.

И полстолетия спустя вдруг с такой ясностью вспоминаешь — более того, явственно, хотя и в воображении своем, слышишь прелестную мелодию песни «Потеряла я колечко» или ажурную, тонкую вязь романсов Дебюсси, от которых веет тонким ароматом весенних цветов, романсы Римского-Корсакова — и благодарно думаешь: это в душе твоей поет Антонина Васильевна Нежданова, и именно так слышишь все это, как сберегла еще память с 20—30-х годов.

А полные драматизма романсы Глинки и Рахманинова — «Сомнение», «О, не грусти по мне», «Полюбила я на печаль свою», булаховские миниатюры — и сразу в памяти звучит неподражаемый тембр обуховского голоса, чарующие бархатные ноты которого, хоть раз в жизни услышанные, уже никогда не забудутся.

Велико обаяние русского прекраснопения — русского бельканто — в нем и чувство, и мысль, и такая радость чистоты, что делает тебя духовно богаче. Радио первым принесло миллионам людей эту первозданную красоту национального искусства, сразу ставшего достоянием всего мира.

Не хочу повторять того, о чем писал в книгах и статьях, хочу только добрым словом помянуть лучшие часы работы радиовещания — его «первоначала».

Возникают образы пианистов — Бориса Леонидовича Жилинского и Наума Геннадиевича Вальтера.

Скромные, очень непохожие друг на друга люди, великолепные музыканты, оба замечательные и как солисты и как ансамблисты — они вписали славные страницы в историю радиовещания.

Ныне здравствующий и активно концертирующий Н. Г. Вальтер, постоянный спутник одного из крупнейших скрипачей современности Леонида Когана, был безотказным участником подавляющего большинства передач, еще происходивших на Гороховом поле. Никогда не теряющийся, способный аккомпанировать с листа, наизусть, в любую тональность транспонировать, Вальтер был самоотверженным помощником во всех принимаемых нами делах.

Высокая музыкальная культура, большой опыт общения с десятками артистов любого жанра давали Науму Геннадиевичу возможность своими советами опережать возникавшие вопросы и исчерпывающим образом отвечать на них. Обширное знакомство с литературой, гибкость в нахождении нужных темпов, так важная при встречах с еще малознакомыми солистами, умение направить оттенки, нюансы в наиболее художественно оправданную сторону отличали мастерство ансамблиста и делали его участие в наших передачах буквально незаменимым. Вальтер был и прекрасным солистом-виртуозом, исполнявшим самые различные — как по фактуре, так и по стилю — фортепианные сочинения.

Лист и Шуберт, Григ и Рахманинов, новинки советской музыки, еще очень небогатой в 20-е годы, но беспрерывно пополняемой в репертуаре Вальтера (появлялись сочинения и Н. Мяковского, и Ан. Александрова, и Л. Половинкина), привлекали и нас, и радиослушателей, у которых Наум Геннадиевич пользовался за-

служенной популярностью. Любили выступать с ним наши прекрасные скрипачи — Михаил Гаврилович Эрденко, с его безудержным темпераментом и сочным, точно пульсирующим тоном, и Борис Осипович Сибор, много игравший в публичных сонатных вечерах с Константином Николаевичем Игумновым и потому особенно взыскательный к ансамблисту.

Помню и совместные выступления Вальтера с часто участвовавшим в наших передачах скрипачом Петром Павловичем Ильченко, который обладал способностью буквально петь на своем инструменте.

Вальтер к каждому партнеру подходил вдумчиво, он видел и сильные и слабые стороны дарования своего партнера. С кем бы ни играл Вальтер, он умел всегда найти нужные пропорции в звуко сочетаниях двух инструментов, заставлял рояль не стучать, а петь, а то и заменять целый оркестр, если исполнялись части или полностью скрипичные концерты.

Не меркнет с годами память о таком ансамбле, какой умел создавать каждый раз Наум Геннадиевич со своими партнерами — были ли то певцы, скрипачи, виолончелисты или такие редко встречающиеся на эстраде, но в нашем «радиобыту» то и дело использовавшиеся инструменталисты, как трубачи, валторнисты (не забыть блистательных М. Табакова, М. Адамова, В. Солодueva, тромбониста В. Блажевича). Тонкая восприимчивость артистической натуры Вальтера — черта завидная и помогающая ему и сейчас, в уже пожилом возрасте, оставаться ищущим, молодым душой художником.

Чудесную память по себе оставил и другой большой художник, совершенно иного склада и темперамента, нежели Вальтер, — Борис Леонидович Жилинский.

Ученик С. М. Ляпунова и М. А. Балакирева, близкий друг последнего, Борис Леонидович был личностью незаурядной во многих отношениях.

Впитав в себя вместе с музыкальным влиянием Милия Алексеевича Балакирева глубокую любовь и уважение к кучкистам вообще, Жилинский был подлинно неистовым пропагандистом всего наследия, особенно фортепианного, оставленного и Римским-Корсаковым, и Мусоргским, и, конечно, Балакиревым. Не знаю лучшего исполнителя балакиревского «Исламея», вообще редкого гостя на концертной эстраде. Словно шутя преодо-

левая виртуозные трудности восточной фантазии «Исламей», одного из ранних, но наиболее совершенных творений Балакирева, Жилинский, казалось, с упоением погружался в родную ему стихию творчества любимого композитора, друга и учителя.

Впервые услышал я в умной, блестящей трактовке Жилинского фортепианный концерт Балакирева, законченный Ляпуновым. Можно только пожалеть, что это прекрасное и глубокое произведение столь редко попадает в поле зрения наших пианистов и поэтому редко звучит и по радио.

Борис Леонидович обладал редкой интуицией — способностью угадывать на лету возможные отклонения от традиционных темпов или оттенков, допускавшихся отдельными исполнителями. Особенно часто такие отклонения встречались у молодых певцов, с которыми Борис Леонидович терпеливо проводил подготовку к намечавшимся выступлениям. Авторитет его был столь велик, что каждый из исполнителей, даже привыкший к уже заученной трактовке или пробовавший необоснованно отклоняться от авторских указаний, пересматривал свое отношение к интерпретации фрагмента или произведения в целом. И это шло на пользу и исполнителю и автору, не всегда ясно выразившему свое намерение словами.

Уроки-репетиции Жилинского с исполнителями (он никогда не позволял ни себе, ни партнеру выступать без предварительной подготовки) были неизменно интересны не только для репетирующих, но и для присутствующих артистов, готовых прислушиваться к замечаниям и советам Бориса Леонидовича.

Как человек Жилинский был отзывчивым, легко откликавшимся на любую просьбу: помочь товарищу, достать редкие ноты, поделиться опытом, воспоминаниями о встречах с большими музыкантами. Мы знали, что этих встреч было много, но Борис Леонидович никогда не кичился своими связями с именитыми музыкантами. Не от него мы узнавали, каким уважением он пользовался у Балакирева, у Ляпунова, как считались с его мнением инструменталисты, как импонировала им присутствующая Жилинскому безукоризненная точность в раскрытии авторского замысла.

Мне довелось сотрудничать с Борисом Леонидовичем

и после того, как в 1931 году я перешел на лекционную работу в филармонию, в Военно-театральное бюро Центрального Дома Красной Армии.

Жилинский во время лекции сидел за роялем и мгновенно вступал с исполнением любого отрывка из сочинения, названного мною в качестве примера. Память у него была уникальной: на пюпитре рояля никаких нот не было, а Борис Леонидович играл и большие отрывки из симфоний Бородина и Чайковского, Шумана и Моцарта, и арии из опер, о которых я упоминал в лекции или разбираал форму их строения.

Вагнер и Верди, вся русская оперная классика легко укладывались в его памяти, и мне ни разу за многолетнюю совместную деятельность не пришлось даже обернуться, чтобы попросить исполнить то или иное место. Повторяю, реакция Жилинского была мгновенной и абсолютно точно соответствовала моим намерениям.

Разумеется, лекции свои я не импровизировал, а готовился к ним заранее, хотя никогда по готовому тексту не читал. И репетиции мы с Борисом Леонидовичем проводили тщательно и были требовательны друг к другу. Многим я обязан этому замечательному, высокоэрудированному художнику, всегда доброжелательному, но взыскательному и не терпевшему никакого дилетантизма ни в исполнительстве, ни в композиции, ни в лекторском слове.

Жилинский, более чем кто-либо, научил меня соблюдать нечто подобное сонатной форме в самом строении лекции. Так это и повелось у меня: изложению главной темы, а затем и побочной предшествовало вступление, затем шла более или менее расширенная разработка, реприза и финал.

Борис Леонидович, критикуя, всегда находил основное зерно лекции и даже помогал его выращиванию. развитию.

Такие личности — светлые и яркие, несмотря на внешнее спокойствие и скромность характера, всего облика, поведения, — нечасто встречаются среди музыкантов-исполнителей. Тем более музыка обязана им, а их опыт ни в коем случае не должен быть предан забвению.

Не ставя перед собой задачу объять необъятное, даже перечислить сотни музыкантов, в 20-е годы посредством радио сообщавших «музыкальную информацию»

тысячам и тысячам любителей музыки, я остановлю внимание на еще немногих примерах, врезавшихся в память. Речь пойдет об артистах, более чем заслуживших право на то, чтобы не заставшие их в живых, но знакомые по магнитофонным записям с их искусством имели представление о них и как о незаурядных личностях.

Пианисты на радио в 20-е годы должны были пробивать себе дорогу, ибо еще несовершенной была радиопередающая аппаратура, микрофоны порой искажали звук. Надо было обладать, помимо чисто пианистических данных, еще и большим терпением, чтобы акустические пробы дали эффективный результат.

Далеко не все даже очень хорошие пианисты сумели сразу освоиться со специфическими требованиями микрофонных проб. Да и терпения не у всех хватило. Вальтер и Жилинский, сроднившиеся с нашим любимым делом, показывали примеры самоотверженных поисков «настоящего» фортепианного звука, всех оттенков, туше, певучести, а не «колокольчикового» перезвона в эфире.

Одной из первых, достигших искомой певучести фортепианной клавиатуры — причем во всех регистрах, — была замечательная пианистка, большой художник-музыкант Елена Александровна Бекман-Щербина. Обаяние, излучаемое всем ее творческим обликом, чудесная женственность, преданное служение музыкой народу, воспитанию в людях чувств благородных, красивых — всё неизменно вызывало в слушателях не просто симпатию, а ответную любовь. В передаче, посвященной 90-летию артистки (родилась 12 января 1882 года), прозвучали записи разных лет. Передача называлась «Фортепианные пьесы в исполнении Е. Бекман-Щербины» — и ей была посвящена маленькая заметка в «Радиопрограммах», где были приведены немногие слова из писем, обращенных к артистке в день 50-летия ее творческой деятельности. Я приведу только несколько строк из одного письма: «Большое спасибо за чудесную игру. Хочется бесконечно слушать и уноситься мыслями в волшебный мир звуков, так они побуждают ко всему самому хорошему...»

К глубокому сожалению, менее чем через год после широко отмеченного 70-летия пианистки ее не стало. К счастью, записей было сделано своевременно много,

есть и качественные, дающие отчетливое представление о поэтичной манере игры Елены Александровны, о подлинном «смычке», позволявшем артистке «петь» кантиленную музыку Шопена, Мендельсона, Рахманинова, Чайковского.

Мне довелось много раз слышать игру Бекман-Щербины и на эстраде, и на радио. С первого знакомства с ее творческим почерком нам, работавшим на Радио, стало ясно: мы приобрели в лице Елены Александровны подлинный клад. Скромность артистки и ее требовательность к себе (а она ведь была ученицей В. И. Сафонова и в пору прихода на Радио уже имела отличную репутацию выдающейся пианистки, преподавала в консерватории) привлекали сердца всех, кто с ней общался. Мне посчастливилось много беседовать с Еленой Александровной, присутствовать на ее пробах в студии в конце 20-х годов (еще не так блистательно оборудованной, как это было в 50-е годы).

Речь зашла о любимом ею творчестве Скрябина. Она увлеченно рассказывала о «мнимохрупких» — так и определила — звучаниях многих прелюдий, поэм великого композитора, часто слышанных ею на его авторских концертах. Повторить туше Скрябина-пианиста, говорила Елена Александровна, невозможно. Оно было неповторимо индивидуально, а главное, хрупкость была скорее видимой, чем слышимой. Рояль под его руками всегда, даже в пианиссимо, звучал глубоко, и дыхание его музыки, иногда прерывистое, всегда взволнованное, обличавшее вдохновенность музыкальной речи, было дыханием жизни, а не умирания, угасания, как некоторые пианисты того времени ошибочно полагали.

Одна из наших бесед с Еленой Александровной закончилась тем, что она, присев к роялю и сыграв несколько поэм и прелюдий Скрябина, неожиданно перешла к «Острову радости», пьесам из обеих серий «Образов» Дебюсси.

Чарующее впечатление от ее игры всколыхнуло воспоминания многолетней давности: я слышал скрябинские толкования его поэм и прелюдий, слышал и игру Дебюсси во время заграничных путешествий.

Елена Александровна в высокой степени обладала способностью воссоздавать не только стиль, но и манеру исполнения того или иного артиста. Но никогда на

эстраде она не копировала их, делала это только на уроках с чисто учебной целью. Она чувствовала художников, их творчество, их интерпретацию собственных произведений с неослабной силой.

Запомнилось навсегда исполнение Еленой Александровной «Детского уголка» Дебюсси. По моей просьбе она неоднократно исполняла эти полные юмора и изящества пьесы в разных радиопередачах, в том числе предназначенных для юного поколения. Мне хотелось в блестящей трактовке пианистки показать грациозную прелесть музыки Дебюсси, иногда толкуемой слишком упрощенно и кое-кем даже называвшейся «классово чуждой»...

Это ведь были 20-е годы, когда рапмовские взгляды еще оказывали действие на восприимчивые умы молодежи, некритически воспринимавшей подобные лже-оценки даже прекрасного в искусстве.

Искусство Бекман-Щербины быстро и прочно завоевало симпатии многочисленных слушателей, при посредстве радио учившихся отличать истинно прекрасное от его суррогатов и даже опровергать навязываемые характеристики не в меру ретивых упрощенцев, гиперболизовавших рапмовские указания.

Еще хочу обратить внимание на одно свойство художнической натуры Бекман-Щербины. Как подлинно большой мастер музыки, Елена Александровна предпочитала бесплодным музыкальным спорам противопоставлять собственно музыку, но музыку, которая сама за себя говорила, особенно в ее исполнении. И из спора она всегда выходила победительницей. Спорщики умолкали: звучало прекрасное, никогда не умирающее, — музыка...

Мы охотно открывали двери радиостудий не только перед уже признанными певцами, инструменталистами, но и перед молодежью, заканчивавшей свое образование в Московской консерватории или в музыкальном училище им. Гнесиных.

Так, пришли на одну из проб молодые певицы Е. Д. Кругликова и Н. П. Рождественская, позднее приобретшие всесоюзную, а потом и европейскую известность, но к моменту показа нам своего мастерства — еще студентки замечательных певиц и педагогов К. Н. Дорлиак и С. И. Друзякиной.

Очень разные по характеру и направленности своих несомненных дарований, обладательницы красивых, отличных друг от друга по тембрам голосов (сопрано), обе молодые певицы всем нам, их прослушивавшим, пришлись по душе. Мы угадали их возможности, почувствовали стремление к обогащению уже немалого репертуара. И не ошиблись: обе певицы, каждая в своем плане (Рождественская была неистощима в поисках нового камерного репертуара, Кругликова склонялась более к оперным формам, что и привело ее вскоре в Большой театр), щедро и охотно отдавали радио свое время и силы.

Вскоре они сделались для всех «музруков» необходимыми во многих передачах.

Нынешние народные артистки РСФСР Кругликова и Рождественская в свои молодые годы на радио пленяли не только прелестью голосов, но и вдумчивостью толкования исполняемых сочинений, серьезностью, с какой подходили к каждому заданию, пониманием общественной значимости музыкально-пропагандистской работы на радио.

Не касаюсь более подробно разбора их исполнительской деятельности — это дело монографических очерков, посвященных их творчеству, в основном протекавшему уже за пределами того периода радиовещания, который мною затронут и частично описан в этой главе.

Радио все более уверенно становилось выразителем и средоточием творчества и исполнительского искусства молодых. Мы привлекали поэтов и композиторов возможностью быстрой популяризации их песен и хоров. Композиторы охотно несли нам свои песни, и мы быстро находили исполнителей, научившихся за короткий срок, но полноценно (в смысле качества передачи и музыки и текста — мы сугубо большое значение придавали ясности, выразительности дикции) разучивать материал, признававшийся нами годным к очередным календарным датам. Это же относилось и к новому репертуару, отвечавшему назревшим темам, которые хотелось не только в лекциях, докладах, но и в привлекательной художественной форме донести до радиослушателей.

Поэты А. Безыменский, А. Жаров, И. Уткин, И. Молчанов, композиторы Производственного коллектива консерватории (Проколла) охотно сотрудничали с нами.

Появились и юные одаренные певцы — учащиеся консерватории Н. Рогатин, П. Киричек, А. Окаемов, Н. Гендлина, которые, порой соревнуясь, кому лучше удастся исполнение того или иного произведения, просили нас выпустить их в эфир в первую очередь. Учитывая проявляемое ими желание, энергию, мы действительно поручили двум-трем певцам одновременно разучить новую песню и иногда даже обращались к радиослушателям с вопросом, кто из певцов, по их мнению, ярче донес идею песни, чье исполнение более выразительно, лучше запомнилось.

Голоса — высокие басы и у Рогатина, и у Киричека, и у Окаевова — были свежие, звонкие, всем им был свойствен молодой задор, все обладали завидным темпераментом, дикция у них была безупречной.

И все же мы часто получали ответы, что больше других понравилось исполнение Окаевова.

Ученик профессора Е. Е. Егорова, Александр Иванович Окаемов быстро стал непременным участником самых разнообразных передач. Привлекало в нем все: большая музыкальность, неутомимость в работе, безотказность, не показная, а действительная заинтересованность в нашем деле, общественный резонанс которого Александр Иванович понял, еще будучи студентом консерватории. Окаемов был любознателен, его все интересовало, он искренне стремился ознакомиться с возможным большим количеством произведений, не только вокальных, но и инструментальных, с оркестровыми партитурами.

В хорошем очерке, посвященном Окаевову (в книге А. Лившица «Жизнь за родину свою»), автор описывает в основном тот период, когда он с певцом столкнулся лично, — это был конец 20 — начало 30-х годов.

Окаемов в 1929 году окончил консерваторию, давал в Малом зале консерватории собственные вечера пения, много и успешно выступал со сложными программами, опираясь главным образом на русскую классику, питавшую его творческую натуру художника с юных лет. Мусоргский — почти весь доступный диапазону его высокого баса — был «коньком» Александра Ивановича. Старые революционные, волжские песни, вообще русский фольклор постоянно и очень охотно исполнялись певцом.

В немногих словах хочу рассказать о молодости, поре созревания Окаемова как артиста-вокалиста — поре, совпавшей с началом участия его в радиопередачах.

Новых исполнителей, приходивших на пробу в радиостудию, обычно прослушивала маленькая комиссия, состоявшая из Куржиямского, Бугославского, Чемоданова и меня. Потом мы включили в нее Александра Борисовича Хессина, старого дирижера, отличного музыканта, с чутким слухом, высокоразвитым вкусом. Ученик Артура Никиша и Ф. Мотля, Хессин охотно вошел в нашу группу и, делясь с нами своим большим опытом, помог разбираться в разных спорных ситуациях, связанных с той или иной оценкой претендентов на выступления перед микрофоном.

И вот однажды в студию вошел молодой, коренастый человек, с открытым лицом, необыкновенно привлекательный. Он как-то доверчиво, с симпатией всматривался в наши лица, а мы старались сохранить объективный, нелицеприятный, как нам казалось, вид.

Попросили его рассказать о себе: родился в 1903 году, сын священника, ушел из семьи в пятнадцать лет, работал на железной дороге подсобным рабочим. Революция помогла юному рабочему раскрыть свой талант — пел с детства в хорах, в любительских кружках. А затем, когда голос окреп, когда первые учителя научили Сашу петь правильно, укрепили дыхание, познакомили с нотной грамотой, решил попытать счастья — держать экзамен в вокальный класс Московской консерватории.

Шел уже 1923 год. Окаемову исполнилось двадцать лет. Молодого, способного певца приняли в консерваторию, но после года учебы по непонятному недоразумению исключили как «профнепригодного».

Много лет спустя Александр Иванович шутя рассказывал мне, что быстро догадался о причине исключения. Социальная категория студента — сын попа — сразу насторожила руководителей только начавшей свою деятельность Российской ассоциации пролетарских музыкантов. Саша Окаемов, однако, твердо избрал себе жизненный путь певца. Он продолжал учиться одновременно в студии им. Станиславского и в техникуме им. Рубинштейна, а затем два года в Государственном институте музыкальных наук — ГИМНе (там преподаватели были без предвзятых соображений насчет социаль-

ного происхождения). Здесь Окаемов многое почерпнул у квалифицированных педагогов и снова поступил в консерваторию.

В этот-то период вторичной своей учебы в консерватории Александр и пришел к нам.

Профессор Чемоданов спросил, что хотел бы молодой певец предложить нашему вниманию. Окаемов попросил разрешения спеть несколько романсов Шумана. «Я не сержусь», «Двойник», «Два гренадера» явно были еще не под силу певцу, а голос всем понравился, и мы попросили спеть что-либо из русских песен.

Александр спел «Вниз по Волге-реке», «Эй, ухнем». Это было лучше, естественней. Я посоветовал певцу взяться за Мусоргского. Оказалось, он уже почувствовал близость к автору «Забытого», «Без солнца», но боится еще публично петь гениальные «маленькие трагедии».

Это понравилось нам — студент относится критически к себе. Мы дали несколько заданий Окаемову и попросили прийти показать выученное, как только найдет возможным.

Каково было наше изумление, когда спустя три-четыре дня Окаемов появился снова в студии с просьбой прослушать его, предупредив, что сам еще не всем доволен. «Образность не до конца довел», — пояснил он.

Быстрота разучивания, не в ущерб качеству исполнения, была одной из характерных черт, присущих Александру Ивановичу. Он весьма охотно брался за любое задание, которое было ему по сердцу, было близким его индивидуальности.

Мы приобрели в лице Окаемова отличного исполнителя и, не говоря ему похвал, высоко ценили и его артистический дар, и готовность служить советской музыке всеми своими способностями.

С самого начала наших связей с Окаемым мы использовали его тяготение к песенным новинкам, его быструю и верную реакцию на все ценное в советской музыке. Близость певца к творчеству проколовцев — Давиденко, Белому, Чемберджи, Ковалю, Шехтеру — позволяла и нам узнавать все лучшее, что выходило из-под их пера.

Проникновенно исполняя песни Коваля, с которым певец сдружился особенно крепко, Окаемов помогал и

композитору, в процессе творчества обращавшемуся к нему за советами: удобна ли tessitura, найдена ли правильно кульминация?

Сотни раз выступал Окаемов и в моих передачах, а в 30-е годы — в бесчисленных лекциях, и не только в Москве.

Легкий на подъем, отзывчивый, когда тема лекции его увлекала, Александр Иванович работал неустанно над новым репертуаром, обогащая его всем ценным, что было в возможностях его голоса и близко по темпераменту.

В книге «Жизнь за родину свою» А. Лившиц приводит фантастическую цифру — около 5000 произведений, входивших в репертуар Окаевова. Незаурядная личность певца находила отражение в выборе репертуара. Окаевова были близки героика советских песен, эпическая лирика и драматизм старых крестьянских песен. Из классики он охотнее всего обращался к Глинке, Даргомыжскому, Мусоргскому. Последнему он посвящал целиком программы, спетые им в Малом зале консерватории, в рабочих Дворцах культуры, клубах.

Не выпадали из поля зрения певца также музыкальные новинки Запада. Он был первым исполнителем произведений Эйслера, Онеггера в нашей стране. Но особенно мы ценили широкий диапазон репертуара Окаевова, когда он обращался к советской музыке.

Общаясь с Николаем Яковлевичем Мясковским, я как-то узнал, что он пишет цикл романсов на стихи мною любимого поэта Степана Щипачева. Тут же Мясковский добавил, что он рассчитывает на исполнительские данные Александра Ивановича Окаевова, чье глубокое художническое чутье его давно привлекает. Певец был оценен и Д. Б. Кабалевским, и автором быстро ставшей популярной песни «Полюшко» Л. К. Книппером, и В. И. Мурадели, чей «Часовой» с легкой руки Окаевова стал репертуарной песней многих певцов.

Окаевова был прирожденным пропагандистом и педагогом, и, став позднее доцентом консерватории, он, так же как с концертной эстрады, воспитывал студентов в уважении к авторскому тексту, замыслу, раскрытие которого считал важнейшей задачей исполнителя.

Что было неожиданным для нас, знавших близко Окаевова с 20-х годов, — это героизм, проявленный им

в годы Великой Отечественной войны. То, что он, подобно миллионам, воспитанным в беззаветной любви к Родине, в первые же дни войны записался добровольцем и стал воином Краснопресненской дивизии, — было естественным выражением патриотического порыва. Но далеко не каждый сражавшийся способен был в минуты смертельной опасности, обращаясь к фашистским палачам, запеть всенародно любимую песню «Орленок» Белого и успеть воскликнуть: «Прощай, Родина!» — слова, прерванные залпом убийц.

Всю недолгую жизнь Александр Иванович незаметно, исподволь готовил себя к большому подвигу — жизнь его окончилась песенным аккордом.

Думаю, что годы, проведенные Окаевым в атмосфере радиостудийной работы, высокие требования, предъявляемые всем исполнителям как пропагандистам идей коммунистической морали средствами музыкального искусства, помогли выковать и в нем богатырский характер рядового бойца, готового отдать жизнь за Советскую Родину.

Мы были счастливы узнать, что память о славном певце-бойце сохранили не только оставшиеся в живых слушатели бывших его концертных и радиовыступлений, но и жители города Кричева, где 21 февраля 1943 года он вместе с товарищами по партизанскому подполью был расстрелян фашистами.

Подвиг, совершенный Окаевым и его другом по подполью Г. Лузениным, тоже московским музыкантом, увековечен памятником и мемориальной доской в Кричеве.

Вспомнилось о высокой оценке выразительности и мощи исполнения Окаевым волжских песен, данной в разговоре со мной Алексеем Максимовичем Горьким. Великий писатель почувствовал в певце натуру широкую, русскую, открытую зовом Революции...

Окаев навсегда остался в нашей памяти как художник-патриот, как пламенный «песенный оратор», способный зажигать сердца слушателей огнем вдохновенной и беззаветной любви к Советской Родине.

И еще многих артистов воспитало радио, призвало к быстрейшему выполнению гражданского долга перед советскими людьми, перед всем миром. Оно показало, каких людей, мощных духом, выковал и продолжал вы-

ковывать Великий Октябрь, какие таланты открыла Великая социалистическая революция в народах нашей страны, как воспитала в них интернациональную дружбу, — обо всем этом, наряду с печатью и кино, быстрее и шире всего могло поведать и поведало всему миру советское радиовещание, совершенствовавшее и свою техническую вооруженность, и качество передач. Переход от Горохова поля, через сгудню на Никольской, 3, к Радиотеатру и студиям в помещении телеграфа на тогда еще Тверской улице знаменовал этапы социального, экономического, технического и культурного развития Советской страны в исторические 20-е годы.

Радио становилось всесоюзным университетом, помогавшим Коммунистической партии и в политическом, и в культурном, и в общеэстетическом воспитании всего нашего народа, в особенности молодежи, нового поколения, стремившегося к обогащению своего духовного мира.

Глава 4

Хоры, оркестры и их дирижеры. Концертные организации (конец 20-х—30-е годы)

В недрах того же Радио зарождались и новые концертные коллективы — хоры, ансамбли, оркестры.

О некоторых из них хочу рассказать.

Маленький женский коллектив, состоявший из студенток консерватории и исполнявший простые двухголосные песни — народные, советских композиторов (организовала его и дирижировала им доцент Московской консерватории фольклористка Анна Васильевна Руднева), — вскоре исчерпал свои возможности из-за ограниченности репертуара. Надо было думать о создании собственного полноценного, пусть вначале малочисленного, смешанного хора, способного исполнять без сопровождения не только русскую и западноевропейскую классику, но и лучшие хоровые произведения советских композиторов.

Время от времени в филармонических концертах, да и по радио выступал хор, организованный еще до революции одним из талантливейших хормейстеров, выходцем из народа — Иваном Ивановичем Юховым. Представитель целой династии певцов, музыкальных от природы, Юхов трудился с фанатической верой в то, что песня облагораживает человека. Я познакомился с этим небольшим хоровым коллективом и его руководителем еще в 1914 году на одном из выступлений его на Мытищинском вагоноремонтном заводе (хор состоял по

преимуществу из рабочих этого крупного по тем временам завода). Тогда я руководил хором детей и подростков в школе, которая помещалась на Варгунихиной горе, близ Бородинского моста (являясь одним из небольших ответвлений университета им. Шанявского, школа эта имела своим назначением этическое воспитание рабочей молодежи, охватывая также и детей — школьников и даже дошкольников). Не имея достаточного опыта, я старался почерпнуть его и пополнить на концертах блистательного Синодального хора и в булычевской капелле. А тут мне рассказали о сравнительно часто выступавшем в немногочисленных тогда рабочих клубах или просто столовых при заводах хоре И. И. Юхова. Тогда-то и состоялось наше с Иваном Ивановичем — подлинным русским самородком — знакомство. Пел хор слаженно, чисто, довольно сложные обработки русских песен, пел и с сопровождением рояля и без сопровождения. Рабочая аудитория принимала хор Юхова радужно. Поэтому спустя десятилетие, когда Юхов пришел на Радио, мы с удовольствием приглашали его хор на концерты. Он разучивал по нашей просьбе нужные в передачах хоровые произведения, но участники его коллектива хору уделяли лишь свободное время, и это, естественно, удовлетворить нас не могло.

Выступали перед микрофоном и другие хоры, существовавшие, как правило, недолго, но исполнявшие на радио хоровой репертуар, так необходимый и в обычные дни, и особенно в дни революционных праздников. Руководили хорами замечательные знатоки своего дела — П. Г. Чесноков, Н. И. Демьянов. Среди самодеятельных хоров выделялись коллективы советских торговых служащих под управлением Федорова, химиков (дирижер — В. Д. Успенский), клуба связи (руководитель — А. С. Крынкин), хоры металлистов, упоминавшийся уже Центральный хор швейников, певший у гроба В. И. Ленина, а затем много концертировавший в Политехническом музее, Колонном зале Дома союзов, в рабочих клубах.

И все же необходим был именно радиохор или радиокапелла, обладающие мастерством и способные удовлетворить специфические требования радиослушателей. Требования эти заключались в четкости дикции, в компактности звучности, идеальном строе и беспре-

рывно растущем репертуаре, отвечающем и календарным датам, и все разрастающемуся объему радиовещания.

Услышал я однажды (это было в начале 1928 года) о миниатюрном вокальном ансамбле (двойной или тройной квартет), певшем за кулисами весьма популярного тогда театра МХАТ-2, руководимого выдающимся актером и режиссером И. Н. Берсеновым.

Мне хочется остановиться на тех музыкальных коллективах, которые впоследствии достигли больших высот, прославили во всем мире советское искусство. Именно благоприятные условия и внимание Советского государства к молодым коллективам, всевозможным музыкальным организациям обусловили успешный рост их мастерства, выход на мировую, вслед за всесоюзной, концертную арену.

По рекомендации сестер Епанешниковых — певицы и пианистки, — бывших близкими к театру Берсенева, я отправился на один из спектаклей МХАТ-2. За сценой раздавалось пение, негромкое, но очень выразительное, с явственной, но не отчеканиваемой дикцией, безукоризненно чистое интонационно. Заинтересовавшись таким исполнением, я в антракте зашел за кулисы, познакомился с хормейстером театра, очень высоким и худым человеком, назвавшимся Свешниковым Александром Васильевичем. Вскоре мне стала известна его биография.

Родился А. В. Свешников в 1890 году в подмосковном городе Коломне. Первоначальное образование получил в городском училище при Московском учительском институте. В детстве у него обнаружили хороший голос и влечение к музыке. На одном из ученических концертов юноше пришлось экспромтом заменить заболевшего преподавателя пения. Опыт оказался удачным и помог предпринять дальнейший жизненный путь.

В 1906 году Свешников поступает в Народную консерваторию. У П. В. Власова он проходил элементарную теорию музыки и гармонию, у Б. Л. Яворского изучал ладовый ритм.

В 1908 году он был принят в Филармоническое училище по классу Виктора Сергеевича Калининкова, где занимается в течение трех лет, но в силу тяжелых материальных условий он на время вынужден бросить за-

нятия и начать службу в школе при фабрике Морозова в г. Богородске (ныне Ногинск) преподавателем пения.

Такая узкая сфера деятельности не удовлетворяла Свешникова, и он попытался здесь же, на фабрике, организовать рабочий хор. В хор шли охотно и молодые и пожилые рабочие, но коллектив просуществовал недолго: молодой руководитель ясно ощутил свою недостаточную подготовленность к квалифицированному руководству большим, перешедшим к четырехголосию ансамблем.

И вот снова упорная, настойчивая учеба. Он заканчивает курс в Филармоническом училище, а затем, в 1916 году, поступает в Московскую консерваторию, в класс проф. А. Е. Мартынова, у которого учился вплоть до 1918 года, одновременно работая преподавателем хорового пения в разных, чаще всего железнодорожных, школах Москвы.

В 1919 году Наркомпрос командировывает А. В. Свешникова для эвакуации не обеспеченных питанием беспризорных детей на Украину, где ему приходится в чрезвычайно тяжелой и сложной обстановке гражданской войны работать уполномоченным по детским колониям Украины.

Деятельность Свешникова охватывала территорию всей бывшей Полтавской губернии (и это несмотря на катастрофическое состояние транспортных средств в годы гражданской войны на Украине). Одновременно с выполнением не за страх, а за совесть своих обязанностей по Наркомпросу Александр Васильевич успевал действовать и как музыкант. Преподавание в музтехникуме, организация Полтавской государственной капеллы, помощь в создании Полтавской государственной оперы, организация вокального квартета, в котором принимал участие только начинавший свою жизнь певца молодой Иван Семенович Козловский, — такова была многообразная деятельность Свешникова. Сближение с замечательным писателем Короленко, заметившим энергию и музыкальную одаренность молодого хормейстера, сыграло немаловажную роль в дальнейшем культурном росте самоотверженно работавшего в труднейших условиях музыканта.

Годы больших, стремительно развертывавшихся революционных событий полностью захватили педагога —

энтузиаста и талантливого хоровика. Постоянные и разнообразные заботы, преодоление многих препятствий стали неотъемлемой необходимостью музыкально-организационной деятельности Свешникова. Эту страстную заинтересованность в своей работе Александр Васильевич перенес и в мирную обстановку. Начиная с 1923 года он снова в Москве и со всей энергией преподает в школе им. Луначарского Казанской железной дороги, ведет хоркружок при клубе станции Сортировочная той же дороги. Следующие этапы жизни — работа инструктором по клубно-хоровой линии, с 1924 года — поворот и решительное углубление музыкально-хоровой работы: Александр Васильевич приглашен хормейстером в студию Московского Художественного театра, вскоре преобразованную в самостоятельный МХАТ-2. Вокальная группа студии исполняла ответственный музыкально-оформительский репертуар, хормейстер часто становился хоровым режиссером и композитором.

Свешников невольно, но со все большим увлечением овладевал системой МХАТ, творчески, действительно и критически осмысливал ее роль в музыкальном сопровождении спектаклей. Работая с учениками Станиславского, с большими артистами, какими были М. А. Чехов, И. Н. Берсенев, С. В. Гиацингова, В. В. Готовцев, С. Г. Бирман, А. И. Чебан, Б. М. Сушкевич и А. Д. Дикий, Свешников таким образом приобретал навыки, связанные со спецификой системы Станиславского. Следуя лучшим традициям театра, он придавал глубокую жизненность музыкально-хоровым эпизодам, число которых в спектаклях все умножалось.

Этот метод сохранился во всей последующей деятельности Свешникова, получив широкое применение на Радио, где работа хормейстера над словесным (а не только музыкальным) художественным образом была и остается важнейшей для вокальных ансамблей и хоров.

Нелегко было хормейстеру подобрать в организуемый им коллектив способных молодых певцов. Требовательность и принципиальность Александра Васильевича вокалистами студии МХАТ, а затем и работниками ансамбля на Радио были встречены сначала недружелюбно. Но в процессе последующей работы все участники вокальной группы восприняли идеи своего руко-

водителя и представляли на редкость монолитную художественную единицу.

Начав с копирования своего опыта во МХАТ-2, Свешников постепенно модифицировал подход к разного типа заданиям, передачам, с одной стороны, укрупняя масштабы работы, с другой — все более тщательно дифференцируя приемы, оттачивая и совершенствуя мастерство ансамбля.

С первых же недель своего существования вокальный ансамбль дал почувствовать, что в радиообиходе появился новый немаловажный фактор. С течением времени, повышая квалификацию исполнителей, заботясь о чистоте стиля, вырабатывая индивидуальное творческое лицо, ансамбль Всесоюзного радиокомитета (ВРК) все более и более упрочивал свое положение.

От простейших народных двухголосных песен, одноголосных детских, не всегда уверенно певшихся женским студенческим хором в унисон, от прямолинейных, простейших оттенков к тонким нюансам в сложнейших классических партитурах — таков был путь нового ансамбля. Художественный руководитель его все смелее обращался к еще не всегда совершенным, порой неудобно написанным хоровым партитурам советских композиторов.

Мало-помалу вырабатывалась тонкость и графическая точность, а затем и отточенность в отделке всего, что исполнялось ансамблем.

Начав с натуралистического воспроизведения в песнях картин природы или чувств человека, излагавшихся незатейливо, часто даже наивно, ансамбль подошел к раскрытию идеи каждого произведения, стараясь донести ее до слушателя. От копирования образцов высокого хорового искусства ансамбль ВРК пришел к созданию нового стиля хорового исполнения, того реалистически полноценного пения, глубоко эмоционального, пронизанного мыслью, которое мы, работники Радио, считали зарождением и утверждением советского стиля хорового исполнения.

Редко большая, значительная передача проходила без участия вокального ансамбля Свешникова. Для него не было, да и не могло быть второстепенных передач. Участие в открытых концертах в консерватории или в постановках Радиотеатра, выступления ли в цехе или

клубе, транслируемые по радио, — все было одинаково важно и ценно: программу слушали советские люди.

У ансамбля вырабатывался самостоятельный план действий — перспективный и каждодневный, один дополнял другой, не мешая повседневной работе. Выявлялись все более четко чрезвычайно ценные качества ансамбля — чувство постоянной мобилизованности, полной готовности быстро откликнуться на любое требование руководства.

Думается, представляет интерес и сегодня творческий метод руководителя ансамбля в процессе овладения многоголосным произведением. Основа этого метода, развитая и приумноженная богатым жизненным опытом, помогла Свешникову в дальнейшей его деятельности как одного из крупнейших хоровых мастеров современности.

Свешников рассказывал впоследствии, что, работая над созданием и усовершенствованием своего метода, применявшегося им в процессе овладения каким-либо многоголосным произведением, он совершенно справедливо считал, что сколько хоров или песен разучивается, столько же существует индивидуальных приемов для отыскания и исправления замеченных упущений — единого рецепта, как разучивать полифоническое сочинение, быть не может. Необходимо вырабатывать гибкость, позволяющую в каждом конкретном случае находить кратчайший путь к решению эстетической задачи.

Разумеется, каждый хормейстер использует найденные им приемы — унификация здесь немыслима и неуместна.

Свешников же поступал следующим образом: перед тем как приступить к разучиванию пьесы, он знакомил с нею ансамбль — рассказывал о ее содержании, строении, особенностях, идейной направленности.

После проигрывания ансамбль начерно напевал новую партитуру, пусть с некоторыми неизбежными при чтении с листа огрехами, неточностями, но, несмотря на это, у коллектива создавалось более или менее цельное представление о содержании произведения.

Следующая стадия процесса разучивания — небольшой, как говорил Свешников, «обговор» партитуры. Если не всесторонний, то, во всяком случае, тщательный

анализ формы. И затем — сольфеджирование по партиям. Группировка голосов при сольфеджировании допускалась Александром Васильевичем самая разнообразная. Десятки групповых комбинаций, в зависимости от степени сложности интонирования пьесы, имели свое назначение: приучить певцов ансамбля лучше слушать друг друга, соразмерять силу звучания голосов, осваивать тембры, считаться с голосовыми данными товарищей по партии, добиваться при помощи руководителя монолитности, насыщенности, плавности звука — того, что мы называем «органностью».

Прорабатывая хоровую партитуру, дирижер делал указания, где ансамбль или отдельная партия его должны набирать дыхание, чтобы оно было не произвольным, а логически оправданным и единообразным.

Если изучаемая пьеса была виртуозной, дирижер применял ряд вокальных упражнений, например стакато на одну букву и т. д.

Эффект «смычка» в голосе достигался дирижером следующим приемом: звучащая четверть дробится мысленно на две восьмушки, причем вторая чуть-чуть акцентируется. Таким образом избегалось обычное угасание звука, восстанавливалось постоянно нарушаемое равновесие в звуке, достигалась равномерность нагрузки силы в начале звука и в его конце.

«Впетая», основательно разученная песня давала гарантию сохранности ее в памяти ансамблистов. Тщательный разбор слов, в связи с детально изученным музыкальным текстом, раскрывал перед ансамблем широкие горизонты для дальнейшего экспериментирования, создания новых звуковых красок, тембровых оттенков.

Велась углубленная работа и над тоническим осмысливанием слова и даже отдельной буквы.

Когда вся технологическая работа над словом и звуком заканчивалась, на более глубокой и идейно полноценной основе возобновлялось создание комплексного целого песни, как бы проста по структуре она ни была. Здесь обоснованно Свешников использовал культурное наследие традиций системы МХАТа, применяя ее к специфике звучания песни в ее ансамблевом, хоровом пении. Перед певцами ставилась задача — создать образ, вжиться в него, работать над четким осознанием того, что поется, как надо исполнять, почему именно

так, а не иначе. Внушалась каждому исполнителю необходимость не просто выпевать ноты, но активно участвовать в построении художественного образа.

Таким способом молодой дирижер пытался если не совсем уничтожить, то максимально нейтрализовать невольный трафарет в мимике поющего в хоре: на высокой ноте — глаза навывкате, при пении *piano* и *forte* — одинаковое, подчеркнуто безучастное лицо, что бы ни исполнялось.

Свешников целеустремленно воспитывал в ансамблях стремление артистически передавать произведения, отнюдь не позируя, а добываясь известной гармонии между содержанием песни и всем обликом поющего, избегать профессионально-хоровой маски. Отсюда глубокое различие в самой манере подачи каждой песни, стилизация или точное этнографическое воспроизведение характера народного исполнения: например, зажигающее своим стремительным, все убыстряющимся темпом исполнение русской песни «Пойду ль я, выйду ль я» трактуется совсем в ином плане, чем, предположим, «Чеченская сюита» Давиденко.

Ансамбль работал с колоссальной нагрузкой и делал свое дело честно и с полной отдачей. Когда вспоминаешь о накопленных за первые пять лет существования вокального ансамбля ВРК почти тысяче произведений, поражает даже не количество, а размах жанрового диапазона. Исполнение по радио народных песен разных национальностей, хоровых сочинений советских авторов, а также хоровой классики — русской и западноевропейской — уже само по себе было делом важным, содействующим музыкальному просвещению масс. А если вдуматься в то, что составляло основу хорового репертуара ансамбля, то значение его деятельности возрастает неизмеримо.

Позволю себе привести несколько цифр, характеризующих действенный репертуар хора.

Русская классика: 20 хоров Римского-Корсакова, 15 — Мусоргского, 7 — Чайковского, 5 — Танеева, 6 — Глинки, 4 — Даргомыжского, 3 — Кюи, 29 — Лядова (обработки русских песен).

Ансамбль ВРК одним из первых стал любовно культивировать почти все хоры А. Давиденко, среди них — «Бурлаки», «Рабочий Май», «Улица волнуется», «Подъ-

ем вагона», «Чеченская сюита», а всего 44 произведения; 6 хоров Мясковского, 20 — Кастальского, 17 — Белого, 32 — Васильева-Буглая, 10 — Левиной, 28 — Ковалю, 10 — Шебалина, 30 — Лобачева, 10 — Чемберджи, 15 — Сабо, работавшего в то время в СССР, 20 — Красева, 20 — Фере, 20 — Шехтера и ряд крупных хоровых произведений советских авторов звучали по радио благодаря ансамблю и его руководителю — Свешникову. Были исполнены: «Сталинградский тракторный» Чемберджи, «Ода» А. Крейна, «Майская увертюра» Половинкина, «Реквием» Кабалевского, «Синий Май», «Репорт страны» Шебалина, «Батарей» Кочетова, «Мавлина» Копосова, «Красная Армия» Черемухина.

Непосредственность, сила, искренность в трактовке, яркая выразительность, тенденция к реалистическому воспроизведению содержания, особая выразительность дикции — все сопутствовало этим памятным исполнениям крупных хоровых произведений.

Нельзя не вспомнить об исключительной силе экспрессии, образности в передаче чувств гнева, отчаяния, готовности к борьбе в одном из лучших произведений того времени — «Голодном походе» Белого. Ансамбль первым достиг подлинной глубины и высокого мастерства в передаче почти всех перечисленных сочинений, нашедших в коллективе горячих пропагандистов, а нередко и единственных своих интерпретаторов.

К сожалению, многое из упомянутого выше забыто, исчезло из репертуара хоров, часто — незаслуженно...

Оттого-то и хочется добрым словом вспомнить зачинателей советского хорового исполнительства, и первым среди них — ансамбль ВРК.

Надо отдать справедливость руководителю ансамбля — он тщательно отбирал лучшее, наиболее жизнеспособное для текущего репертуара. Часть, конечно, подвергалась естественному отсеву, но наиболее ценное сохранялось, и надолго.

В заключение обзора деятельности вокального ансамбля ВРК, сыгравшего свою историческую роль — и не только на радио, но и на концертной эстраде, — необходимо хотя бы в нескольких словах упомянуть и о том, что именно он впервые познакомил слушателей с интереснейшими хорами Ганса Эйслера (в репертуар было включено 14 хоров), Фогеля, Вольпе, Фолькмана

и других западных революционно настроенных композиторов.

Ансамбль проделал большую работу и в популяризации творчества композиторов союзных республик: Украины, Грузии, Армении. Причем хоры Ревуцкого, Вериковского, Мшвелидзе, Габичвадзе, Комитаса исполнялись на родных языках авторов.

Наконец, немалый раздел в репертуаре вокального ансамбля ВРК заняли капитальнейшие произведения Берлиоза («Ромео и Джульетта», «Траурно-триумфальная симфония»), хоры из опер Вагнера, кантаты Баха, хоры Дебюсси и Равеля, своеобразные хоры на национально-песенной основе Регера и Грига, хоры Глюка, Генделя, Гайдна, Листа, Шуберта, Шумана, Мендельсона.

Как это очевидно, роль вокального ансамбля ВРК в ознакомлении слушателей с богатствами хоровой литературы велика. А ведь в первые десятилетия существования Советского государства нелегко было найти необходимый современный репертуар, и для разучивания его отводилось не столь много времени, как в позднейшие периоды. Мобильность решала многое, если не все, и ансамбль работал напряженно, но с огромным увлечением, компенсировавшим немалую затрату сил и энергии.

Нынешние «наследники» вокального ансамбля ВРК — Большой хор Всесоюзного радио и телевидения (его руководитель — талантливый хормейстер К. Б. Птица), другие хоры, выполняющие большую работу по ознакомлению колоссально выросшего количества любителей музыки с достижениями хорового творчества — отечественного и зарубежного, — не должны забывать о тех, кто в трудных условиях готовил им почву, кто по мере сил и возможностей воспитывал в народе хороший вкус и интерес к лучшим образцам музыкального творчества, многонационального и разножанрового.

В эти же годы музыкального собирательства, становления музыкального дела на Радио различными инструментальными коллективами была проделана огромная работа по организации полноценного симфонического оркестра, выросшего из маленького ядра солистов Большого театра. Начинали свою деятельность оркестры народных инструментов, духовые оркестры. Их роль

в строительстве массовой музыкальной культуры никак нельзя ни преуменьшать, ни недооценивать.

Симфонический оркестр Радио во второй половине 20-х годов представлял собою коллектив энтузиастов, готовых, не считаясь со временем, репетировать, делать акустические пробы, экспериментировать с расстановкой инструментов перед микрофоном: какие из них должны быть ближе к нему, какие в отдалении от него. Все было в поисках, в терпеливой работе — хотелось, чтобы полный по составу оркестр звучал возможно ярче, чтобы любая тема, любая гармония явственно доносились до слушателей. Большое значение при этом имели настойчивость в достижении цели, трудоспособность не только дирижеров, но и всех без исключения оркестрантов.

Одними из первых дирижировать радиооркестром стали В. И. Садовников, А. И. Кардашов, Георгий Шейдлер, Н. П. Аносов, С. Н. Василенко, позднее А. И. Орлов и Л. П. Штейнберг.

В «Исторических концертах», которые вел С. М. Чемоданов, выступали А. И. Кардашов, Садовников и другие. А. Кардашов долгие годы руководил засценным небольшим оркестром МХАТа. Он брался смело за любые программы, но больших результатов оркестр под его управлением не достигал. Делались все необходимые акустические пробы, но нужен был прежде всего дирижерский дар, темперамент, которыми, к сожалению, Кардашов не обладал. Это были безусловные потери, ибо классика, которой Кардашов по преимуществу дирижировал, представлялась слушателям вяло, бесцветно. Вскоре дирижер был заменен.

Виктор Иванович Садовников — разносторонний музыкант: певец, обладавший звучным тенором (помню в его темпераментном исполнении «Песни и пляски смерти» Мусоргского), композитор и дирижер — долгие годы руководил любительским оркестром и хором Дома ученых, где им были осуществлены постановки ораторий Гайдна и Генделя. На Радио он по выбору Чемоданова дирижировал редко исполняемыми произведениями, в том числе сочинениями Сен-Санса (помню симфоническую поэму «Прялка Омфалы» в его несколько академической трактовке), симфониями Бизе, сочинениями композиторов доглинкинской поры.

Когда пришел Г. Шейдлер, опытный и эрудированный дирижер, оркестр был уже спаянным коллективом, состоявшим из хороших музыкантов, порой знавших партитуру не хуже своих быстро менявшихся руководителей.

Запомнилось мне исполнение Шейдлером громоздкого и неблагозвучного, но претенциозного сочинения Н. А. Рославца — оратории «Комсомолия» на слова А. Безыменского. Рославец учился композиции у Арнольда Шёнберга, отца додекафонии, атональной музыки. Обладая довольно бедным и ординарным композиторским даром, Рославец, однако, смело и решительно брался за сочинения любой формы. Что касается «Комсомолии», то, создавая эту надуманную и «сверхсложную», как он сам утверждал, музыку, Рославец использовал, помимо увеличенного состава симфонического оркестра, двух хоров, еще оркестр народных инструментов и духовой оркестр. Задорные, звонкие стихи молодого Безыменского вдруг приобретали совершенно несвойственную им сухость, звучали резонерски скучно. Шейдлер чувствовал не только противоречие между словами и их музыкальным озвучением, но и прямую фальшь — партии хора и оркестров диссонировали без всякого основания, были лишь громко звучащими, но не доставлявшими людям никакой эстетической радости. Дирижеру приходилось буквально насиловать себя и все коллективы, добиваясь хотя бы ритмического упорядочения звучания, подчинения дирижерскому взмаху.

Пронсходило все это в открытом концерте в огромном и нескладном помещении клуба им. Кухмистерова (он вмещал около двух тысяч человек) в ноябрьские дни 1927 года. Радиоузел решил посвятить этот и следующие за ним концерты десятилетию Великого Октября. Поэтому в программе были новые сочинения советских композиторов.

Г. Шейдлер в этой же программе удачно, с подъемом провел «Симфонический монумент» Михаила Фабиановича Гнесина, композитора яркого и своеобразного дара, чьи романсы и песни пользовались заслуженным успехом у самой широкой аудитории.

Газета «Правда» тотчас после концерта отметила в рецензии: «Симфонический монумент» М. Ф. Гнесина — значительный и любопытнейший звуковой памятник на-

шей эпохе, датированный знаменательными числами «1905—1917». «Монумент» построен на двух темах — теме подневольного труда, в конце просветляющейся и вырастающей в грандиозную, ликующую песню освобожденного труда, и на теме сопереживающей страданиям массы личности, в конце произведения растворяющейся в коллективе. Введение композитором оркестра домр, гармоник, хоров (детского и смешанного) в финале оправдывается программным заданием — показать бурное, ликующее настроение пролетариата. Отличное сочинение, производящее и на неподготовленную массу сильнейшее впечатление. Можно только пожалеть, что оно незаслуженно забыто, никогда не исполняется и даже не записано.

Настоящее торжество многогранной, многонациональной советской симфонической музыки началось в радиооркестре с приходом в него молодого культурного дирижера Николая Павловича Аносова. Этот разносторонне образованный человек привлекал, располагал к себе всех общавшихся с ним своим неизменным, негасимым тяготением к прекрасному в музыке. Он сразу привлек к работе с оркестром ряд крупнейших мастеров советской музыки во главе с Николаем Яковлевичем Мясковским.

Целая эпоха в советском симфонизме связана с именем и творчеством этого необыкновенного человека и талантливейшего композитора. Радиооркестр под управлением ряда дирижеров (в том числе, помимо Аносова, К. Сараджева, а впоследствии А. Гаука) был едва ли не первым исполнителем всех его симфоний. Хорошо помню, как радовались все мы просветленному звучанию глубокой по замыслу Двенадцатой (Колхозной) симфонии, созданной к 15-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Самый строгий судья и критик собственного творчества, Николай Яковлевич дружески относился к Аносову, посещал почти все репетиции. К каждому указанию автора (репетиции, как и концерты, происходили в помещении Радиотеатра) дирижер относился с глубоким вниманием. Сам же композитор прислушивался к замечаниям дирижера, извлекая из них все, что способствовало очищению партитуры от утяжелявших ее деталей.

С радиооркестром охотно сотрудничал замечательный колорист в музыке, знаток и новатор оркестрового письма Сергей Никифорович Василенко. Тончайший слух его улавливал еле заметные погрешности, допускаясь отдельными музыкантами. Деликатный до предела, Василенко не останавливал на репетиции оркестр, а в перерыве подходил к допустившему ошибку или неряшливо сыгравшему оркестранту и спокойно, точно извиняясь за делаемое замечание, указывал такт, где произошла, по его выражению, «авария».

За плечами Сергея Никифоровича лежало десятилетие, проведенное им за дирижерским пультом «Исторических концертов». Не обладая, подобно Аносову или Гауку, ярко выраженным дирижерским даром, Василенко всегда убеждал оркестр обоснованностью своих предложений, указаний, никогда не облачаемых в форму категорических требований. «А не кажется ли вам...» — начинал свою речь Сергей Никифорович, и музыканты верили не столько его палочке или эффектному жесту, сколько логичному доказательству необходимости того или иного нюанса, темпа, акцента. И так происходило не только с его авторскими партитурами, а и тогда, когда он, не торопясь, брался за прочтение любой пьесы.

Уважение, заслуженное Василенко за дирижерским пультом, было незыблемым, ибо опиралось на авторитет его многосторонних знаний и на его долголетнюю дирижерскую деятельность, начатую еще в студенческом симфоническом оркестре Московского университета, затем продолженную в концертах Русского музыкального общества, а в советское время — в оркестре Московской филармонии с первых же лет ее существования.

Филармонический оркестр играл под управлением не только советских дирижеров, но благодаря энергии и инициативе первого директора филармонии, являвшего пример подлинно советского музыкального деятеля-энтузиаста, Бориса Борисовича Красина привлекал к сотрудничеству крупных иностранных мастеров.

В самом начале 20-х годов посетили Советскую Россию талантливые немецкие дирижеры — Оскар Фрид и Бруно Вальтер. Первый из них прочно связал свою судьбу с Москвой. В 30-е годы он стал советским граж-

давином и великолепным руководителем филармонического оркестра. Под его управлением мы слышали образцовое исполнение всех симфоний Бетховена, множество произведений композиторов разных эпох и стран.

Еще один иностранный — на этот раз венгерский — дирижер Эуген Сенкар в 30-е годы возглавлял Московский симфонический оркестр и показал интересные образцы трактовки многих произведений.

Выделил этих дирижеров, ибо без них трудно представить расцвет мастерства филармонического оркестра, негласно соревновавшегося с радиооркестром. Последний с 1931-го по 1937 год, возглавлявшийся темпераментным венгерским дирижером Георгом Себастианом, осуществил много премьер не только симфонических, но и оперных произведений, по тем или иным причинам в московских театрах не показанных. Соревнование шло на пользу обоим коллективам, исполнительский стиль их оттачивался, а жизнь указывала главное направление их деятельности.

«Ближе к рабочей массе» — такой лозунг был не только провозглашен, но и все более планомерно и смело проводился работниками концертных организаций, которых было не так много, а их опыт — совсем мал. Тем не менее невиданные просторы открывались перед всеми нами, людьми, имевшими с 20-х годов непосредственное отношение к организации концертно-просветительской работы.

Хочется добрым словом вспомнить, а затем и более подробно рассказать о деятельности оркестров Большого театра, филармонии, Радио, оркестра им. Осоавиахима при Центральном Доме Красной Армии им. Фрунзе. Отдельно остановлюсь на интереснейшей организации, функционировавшей на протяжении ряда лет, — Военно-театральном отделе ЦДКА, не ограничивавшегося обслуживанием военнослужащих — красноармейцев и командного состава — и много внимания уделявшего населению района, где ЦДСА находится и по сию пору.

В особую строку хочу выделить самоотверженную работу Первого симфонического ансамбля без дирижера (Персимфанса), просуществовавшего десять лет (1922—1932), этой в свое время безусловно недооцененной музыкально-общественной организации. Почти

сто энтузиастов-музыкантов самой высокой квалификации, безвозмездно отдававших свой труд осуществлению увлекавшей их идее ансамблевой игры оркестра, дружно и спаянно работали в Персимфансе.

Начатые еще до революции симфонические концерты в Сокольниках после Великого Октября приобрели значение массовых музыкально-просветительных мероприятий.

Главным действующим «лицом» в этих концертах являлся лучший из московских, да и вообще один из лучших европейских коллективов — симфонический оркестр Большого театра. В нем были собраны талантливые исполнители на деревянных и медных духовых инструментах, самые «певучие» скрипачи и виолончелисты. Среди оркестрантов было немало чешских музыкантов — лучшие валторнисты и фаготисты. А возглавлял оркестр более четверти века (вплоть до смерти в 1933 году) Вячеслав Иванович Сук, один из тех славных чешских дирижеров (вспомним Направника, Прибика, Авранека), которые, войдя в русскую музыкальную семью, стали в ней неценимыми соратниками наших отечественных дирижеров в строительстве русской классической, а затем советской музыкальной культуры — и в оперной, и в симфонической ее сферах.

С Вячеславом Ивановичем судьба свела меня в 20-е годы, когда я, ревностный посетитель не только всех оперных премьер и симфонических концертов, но и репетиций, наконец обратил на себя внимание внешне очень сдержанного, даже скупого в выражении чувств руководителя великолепного оркестрового коллектива Большого театра.

Я бывал и на Сокольническом кругу, в сыгравшем свою историческую роль деревянном концертном зале, также уже упоминавшемся. Воскресные симфонические концерты, проводившиеся ранее С. Н. Василенко, вскоре перешли к В. И. Суку.

Однажды на репетиции В. И. Сук подозвал меня и с характерным для его речи чешским акцентом спросил, не хочу ли я прочитать вступительную лекцию о творчестве Чайковского к очередному концерту, к которому он готовил Шестую симфонию. Это был уже самый конец 20-х годов, когда я несколько освоился с полюбившейся мне специальностью лектора-популяризатора.

М. М. Ипполитов-Иванов, знавший мою фанатическую увлеченность музыкой, не раз слышавший мои пояснительные лекции и комментарии к концертам в Болшевской трудовой коммуне — колонии малолетних преступников, очевидно, и подсказал мою кандидатуру Вячеславу Ивановичу.

В «Записках лектора» я довольно подробно описал этот запомнившийся мне навсегда вечер, свое вступительное слово и замечательное исполнение Суком Шестой симфонии. Описал и советы Анатолия Васильевича Луначарского молодому лектору, в некоторой степени еще находившемуся под влиянием рапповских упрощенческих взглядов на классическое музыкальное наследие.

Выступления оркестра Большого театра были явлением не просто примечательным, а типичным для поры музыкального становления московской концертной жизни конца 20-х — начала 30-х годов. Я регулярно сопровождал эти концерты пояснительными лекциями. В данном случае вступительная лекция должна была ввести широкую аудиторию, состоявшую из рабочих близлежащих заводов и учащейся молодежи, в творческий мир великого композитора. Так как центральное место в программе концерта занимала Шестая симфония, надлежало осветить ее содержание, рассказать о ее замысле и строении, раскрыть причины, побудившие Чайковского обратиться к необычному сопоставлению частей цикла.

Имея уже некоторый стаж лекционных выступлений, я довольно уверенно начал рассказывать о творчестве Чайковского. И вдруг в первых рядах партера увидел среди слушателей Анатолия Васильевича Луначарского. Чрезвычайно благожелательно — отнюдь не снисходительно, а именно дружески и очень внимательно, чуть нагнувшись вперед, — слушал лекцию Луначарский. Волнение охватило меня. Трудно стало владеть собой. Неверно повел я далее свою речь, адресуя ее уже не всей аудитории, а невольно обратившему на себя мое внимание одному человеку.

После лекции, крайне не удовлетворенный ею, я пребывал в горестном раздумье и недоумении, несколько рассеянно слушая концерт. Помню, в антракте Вячеслав Иванович Сук говорил мне ласковые слова, обра-

щаясь необычно: «Молодой человек». Добрые глаза знаменитого дирижера словно утешали меня, но горечь неудачи, причины которой я не мог себе объяснить, не покидала меня.

По окончании концерта неожиданно на эстраду поднялся Луначарский. Он приветливо поблагодарил весь коллектив оркестра, особенно дирижера; сказал о большом культурно-политическом значении подобных лекций-концертов.

Затем, незаметно отойдя в сторону, Луначарский повел беседу со мной — с глазу на глаз, без посторонних свидетелей.

На всю жизнь сохранил я благодарную память об этих дружеских критических замечаниях, сделанных в удивительно деликатной, мягкой, товарищеской форме и вместе с тем имевших громадное воспитательное значение.

Анатолий Васильевич указал, что лектор (то есть я) больше останавливался на высказываниях самого композитора по поводу созданной им музыки, нежели на самостоятельном разборе тематического материала симфонии, в результате чего не смог охарактеризовать основную идею произведения.

При этом Анатолий Васильевич подчеркнул, что субъективное представление художника о выраженном им средствами искусства содержании своего произведения иногда противоречит объективной значимости этого содержания. Он отметил, в частности, что Шестой симфонии Чайковского присущ подлинно философский оптимизм, проявляемый в динамичной, активной разработке трагических тем первой части и в особенно-сти в гениальном скерцо, явно «перекрывающем» по силе воздействия своим настроением, пронизанным стремлением к борьбе за право на жизнь и счастье, пессимистический характер вступления и заключения симфонии. Повторяю, мнение свое Анатолий Васильевич высказывал крайне деликатно, в форме предположения, отнюдь не назидательно, тем более не в императивной форме. И быть может, не только убедительность и аргументированность его глубоких критических суждений, а и самая форма высказывания заставили меня, молодого лектора, глубже, самостоятельнее продумать свое отношение к темам лекций.

Заговорив о Луначарском, о его многогранной, полной обаяния личности, не могу не вспомнить, какой значительный вклад вносил он, помимо своих статей на общеэстетические темы, в музыкальное просвещение масс лекциями на музыкальные темы.

Передо мной неоднократно возникал вопрос: почему, например, я так увлеченно слушал вместе с тысячами других посетителей концертов продолжительные лекции Анатолия Васильевича? Ведь они иногда длились по два-три часа без перерыва, и никому не приходило в голову покинуть зал, отдохнуть.

Происходило это, очевидно, потому, что содержание лекций, всегда облеченных в увлекательную, красивую форму, захватывало, покоряло своей глубиной, значительностью постановки темы и богатством познавательного материала, которым лектор щедро оделял благодарных слушателей. Луначарский мастерски соединял в русле основной темы огромное количество ценных сведений, фактов, примеров, взятых из смежных областей искусства и культуры. Получалось нечто вроде яркого вариационного развития или полифонической разработки главной темы лекции.

По прошествии сорока с лишним лет в памяти отчетливо возникают как значительнейшие события лекции Анатолия Васильевича, а также вступительные слова его к симфоническим собраниям, охватывавшие самые разнородные темы. Выделю музыкальные темы, меня особенно интересовавшие и захватившие в трактовке Анатолия Васильевича.

Читал он без пафоса, без всякой экзальтации, но голос его, мягкий, музыкальный по своей интонационной глубине и многотонный (в противоположность однотонному многим ораторов-профессионалов, лекторов ремесленного типа), свободно, без всякого насилия входил в сознание слушателей, и мы с наслаждением внимали тому току мыслей, которыми делился с нами Анатолий Васильевич. Это были лекторские «симфонии» о творчестве Бетховена, Вагнера, Шопена, Рихарда Штрауса, Танеева, Скрябина, Глазунова. Иногда — лирические повествования, иногда, как о «Борисе Годунове» Мусоргского, — драматические новеллы.

Не перечислить всех тем его блестящих выступлений, обычно предшествовавших исполнению произве-

дений авторов, о которых шла речь. Глубоко содержательным, проблемным был доклад, посвященный музыкальному образованию как части общехудожественного, эстетического образования. Помню, как в одной из бесед с окружившей его после очередной лекции молодежью Анатолий Васильевич говорил как об осуществимой в грядущем коммунистическом обществе мечте о всеобщем, всенародном, общехудожественном эстетическом образовании.

Всегда глубоко партийные, коммунистические по содержанию, духу и безупречные по стилю лекции Луначарского были чрезвычайно поучительны для молодых лекторских кадров. Анатолий Васильевич развивал тему лекций как бы крупным планом. Его склонностью в лекторском жанре были скорее этико-философские полотна, нежели жанровые картины, излюбленные иными лекторами. Он никогда не удалялся от основной темы, как бы интересны и многочисленны ни были экскурсы в смежные области искусства. Но эти экскурсы оживляли и тон и содержание его лекций. Энциклопедические знания Луначарского никогда не выставлялись им на всеобщее обозрение с целью продемонстрировать собственную эрудицию. Анатолий Васильевич, как поистине крупная личность, как коммунист — мыслитель и государственный деятель большого масштаба, импонировал любой аудитории.

Своеобразна была манера популяризации им своих лекций, без малейших уступок компромиссам, так называемой доходчивости. С большой прозорливостью обращался он к слушателям самого различного культурного уровня и строил свою речь так, что, будучи всем понятной, она никогда не воспринималась как нарочитое приспособление к ним. Все было продумано и взвешено заранее: составлен план лекции, точно намечены кульминации. Таким образом, воспринимаемая как блестящая импровизация, любая лекция Луначарского была плодом длительного обдумывания, органического созревания. Легкость ее произнесения и отсюда восприятия проистекала не только от талантливости лектора, не только от глубоких и всесторонних, прочно усвоенных им знаний, но — и это главное — от никем не улавливаемой, никем не учтенной громадной и самоотверженной подготовительной работы.

Слушатель получал огромную сумму знаний, сведений, изложенных в наимудобнейшей и увлекательной для восприятия форме. Его увлекала внезапность и необычайная сила впечатления, ни с чем не сравнимый эффект от размаха мысли, от масштабности поставленных и по-марксистски, по-партийному освещенных проблем.

Хорошо помню вступительное слово А. В. Луначарского «В. В. Стасов и его значение для нас», произнесенное 13 декабря 1922 года перед концертом, посвященным памяти В. В. Стасова, где были сказаны навсегда запомнившиеся слова: «Большой художник... легче других сможет добиться признания наших народных масс. Надо уметь говорить на языке этих масс для того, чтобы они тебя поняли». Помню оглушительный взрыв аплодисментов после этих слов.

В зале сидело много молодежи, вышедшей из самой гущи этих трудовых масс. К ним обращено было слово оратора, и это слово дошло до их сердец, пробудило в них интерес, любознательность, желание поближе познакомиться и с деятельностью Стасова и с творчеством тех великих художников, композиторов, идеологом, толкователем которых был этот критик, боец и трибун, человек зоркого ума и большого сердца.

И еще вспомнил я выступление А. В. Луначарского в 1927 или 1928 году в зале Политехнического музея. Было это на концерте Центрального рабочего хора швейников, о котором уже шла речь.

Выступлению Анатолия Васильевича предшествовали его беседы с участниками хора, в которых народный комиссар просвещения подробнейшим образом расспрашивал о возникновении хора, о принципах работы, о репертуаре. Особо заинтересовался он тем, что вся программа, в которую входили и довольно сложные произведения, пелась без сопровождения. Просил объяснить, как добились мы чистоты строя, интонаций.

Об участниках хора Луначарский спрашивал Николая Блохина, старосту хора, замечательного человека — коммуниста, рабочего завода «Поставщик», в течение долгих лет пламенного энтузиаста ЦРХШ, ведущего журнал или газету, где излагалась история наших занятий, методы, применявшиеся для развития слуха, самая система разучивания новых произведений по нотам, чте-

нием которых постепенно овладевали все (более ста) участники коллектива.

Все интересовало Луначарского. И необходимость подробных сведений о нашей работе, которые он узнавал у нас, стала понятна нам только тогда, когда мы слышали его совершенно блистательное выступление перед концертом.

Амфитеатр зала Политехнического музея был заполнен до отказа — многие любители, пришедшие на наш концерт, стояли или сидели на ступеньках. Публику составляли в основном швейники, из числа которых мы и черпали по преимуществу свои «кадры».

Уровень слушателей был неоднороден, определялся он не столько образованием, сколько любовью к музыке вообще, хоровому пению в частности. Об этом нас также спрашивал Анатолий Васильевич, видимо, все запоминая, так как во время продолжительной беседы он не сделал ни единой пометки на бумаге. Мы с Николаем Блохиным обратили на это внимание.

Какая же память должна была быть у Анатолия Васильевича, делились потом впечатлениями участники хора, что оказал он внимание такому, по существу, ординарному в то время явлению — рабочему хору. Ведь музыкальная самодеятельность в 20-е годы переживала золотую пору своего существования.

Расскажу по порядку, как проходило это выступление, памятное не только для нас, участников концерта, но и для всей аудитории, не ждавшей встречи с народным комиссаром просвещения.

Не очень глубокая эстрада вместила весь хор, расположившийся на деревянных подставках, сделанных руками самих кружковцев. Никем не объявляемый, при полной тишине зала, из первого ряда амфитеатра поднялся на сцену чуть грузный человек в пенсне. Обвел глазами зал и очень добрым (так показалось всему хору) голосом стал рассказывать о большом политическом значении массового музыкального движения, о том, как в деревнях и селах, а не только в городах на смену господствовавшему безраздельно церковному пению приходит пение многоголосное, когда-то именовавшееся «светским». Анатолий Васильевич упомянул о хорах Кастальского и еще о некоторых композиторах, произведения которых мы включили в программу.

Почти час говорил Луначарский: о сущности искусства вообще, о музыке классической и народной, о красоте и многоголосии русской хоровой песни.

Собственно хору швейников Луначарский посвятил немного слов, но таких доброжелательных, содержащих заряд бодрости, что они вдохновили коллектив, и мы, кажется, пели неплохо.

Хор исполнил обработки русских песен, сделанные Римским-Корсаковым, Мусоргским, советскими композиторами — А. Пащенко, Г. Лобачевым.

И аудитория, и сам Анатолий Васильевич, внимательно и взыскательно прослушавший всю программу, включавшую также выступление домрового оркестра под управлением инженера Павлова, одобрили нас и напутствовали горячими пожеланиями дальнейших успехов.

В беседе после концерта Луначарский особо остановился на тех революционных песнях, которые мы так любовно и горячо, как он отметил, исполняли. Хор «Замучен тяжелой неволей» в обработке Л. Шульгина и «Песня коммуны» ленинградского композитора Митюшина вызвали большой отклик у аудитории, и мы их бисировали. Обращаясь к хору, Анатолий Васильевич сказал: «Великолепно прозвучали у вас, очень убедительно заключительные слова песни: «Никогда, никогда коммунары не будут рабами!»

Такое тесное общение с человеком огромной культуры, долгие годы много работавшим с Владимиром Ильичем Лениным, для всего коллектива, а для меня в особенности, осталось на всю жизнь драгоценным воспоминанием, которое и полвека не стерло нисколько из благодарной памяти.

Встреч с Анатолием Васильевичем у меня было довольно много и по разным поводам. Всегда внимательный, осведомленный о новостях музыкальной жизни, Луначарский пытливо смотрел рассказывающему в глаза и умел незаметно направить речь говорящего в интересующее его русло. Зная, очевидно, о моем интересе к все ширившемуся массовому музыкальному движению (в это время в «Правде» почти еженедельно появлялись мои рецензии на концерты, оперные премьеры, конкурсы самодеятельных музыкальных — оркестровых и хоровых — кружков), Анатолий Васильевич просил попод-

робнее рассказывать о посещаемых мною народных коллективах. Особый интерес Луначарский проявлял к росту самодеятельности не только в Москве, но и на периферии, куда я по заданию редакции регулярно выезжал.

Всегда меткие замечания Луначарского верно ориентировали меня, а через мое посредство многих руководителей кружков, в каком направлении следовало вести работу, чтобы и музыкальное просвещение служило политическим целям нашей партии.

Помимо более или менее систематических выступлений в Большом зале консерватории, оркестр филармонии проводил очень важную работу, развивая абонементную систему в крупнейших рабочих клубах. Дворцов культуры в то время было еще мало, и симфонические концерты-лекции проводились в профсоюзных, студенческих клубах. Лекторы — А. И. Шавердян, А. С. Цуккер и начинавшие это дело С. А. Бугославский, С. М. Чемоданов, Е. М. Браудо и я — выезжали в клубы металлистов и печатников, железнодорожников и текстильщиков, в клубы им. Войтовича или Кухмистерова, Гознак и др. Интерес к серьезной симфонической музыке прививался не без труда.

В мае 1927 года «Правда» посвятила целую колонку концертам-культпоходам. В ней говорилось: «Обычный тип концерта — симфонического или смешанного — в рабочем клубе мало удовлетворяет рабочего слушателя потому, что предложенная программа или поясняется поверхностно, или преподносится совсем без пояснений... Попытки закрепления прослушанного в сознании аудитории не производятся».

Два симфонических концерта Софила в Орехове-Зуеве наглядно показали, как много культурных возможностей таит в себе форма подачи рабочего концерта.

Билеты на первый (дневной) концерт распределялись только среди рабочих-кадровиков, ударников, выполняющих промфинплан.

«Вот кого мы приглашаем к себе в гости в клуб, чтобы отдохнуть, зарядиться бодростью и снова приступить на трудовом фронте к выполнению и перевыполнению промфинплана и активному участию в пере-
выборах ФЗК» (из билета-приглашения на концерт).

Тут же на билете — обращение к семейным рабочим: «Если причиной твоей задержки, чтобы пойти на концерт, является ребенок, то это не беда! Забирай его с собой и сдай в детскую комнату при клубе».

Из бесед с некоторыми старыми рабочими выяснилось, что подобное необычное приглашение толкнуло многих из них пойти в клуб, куда они до тех пор почему-либо не попадали.

На билетах — маленький отрывной купон с анкетой из пяти вопросов, в большинстве случаев аккуратно заполненной: сколько лет работаешь на фабрике, ударник или нет, как выполняешь промфинплан и т. п.

Одним исполнением и пояснением программы концерт не ограничивался. Большая работа проводилась в продолжительном антракте между отделениями, когда вызванная на активность аудитория забрасывала вопросами не только лектора, но и всех исполнителей: оркестрантов, дирижера, солистов, когда вокруг них в фойе образовывались десятки групп во главе с седыми ткачами, делившимися громко впечатлениями, высказывавшими критические замечания.

Устраивавшиеся после концерта-лекции беседы со слушателями, проводившиеся анкетные опросы позволяли организаторам наладить контакт с посетителями концертов, закрепить за наиболее пытливыми постоянные места, опираться на опыт пропаганды филармонических мероприятий среди, как говорилось тогда, «неохваченных», не вовлеченных еще в музыкально-просветительскую работу клубов членов профсоюзов.

Ни в одном вступительном или объяснительном слове не объять столько разнообразных тем, сколько было затронуто и посильно разрешено коллективом исполнителей по просьбе самих слушателей в таких интересных беседах.

Опыт дневного концерта был повторен и на вечере, где слушатели, в большинстве фабричная молодежь, были более активны.

Такие концерты начинали собою серию действительных музыкальных культпоходов. Здесь оркестровая масса, 60 квалифицированных музыкантов, отходила от своей традиционной замкнутости, развертывая подлинно музыкально-общественную работу, которая сближала их с массой потребителей искусства.

Работа лектора в подобных концертах отличалась особой значительностью, убедительностью, продуманностью и краткостью и требовала от него четкости в подаче объяснительного слова.

Лектор на концерте-культпоходе был застрельщиком будущих споров о сущности явлений музыки, искусства, о месте их в общественной, политической жизни страны.

Храню, как реликвию, этот пожелтевший за 45 лет газетный листок. Он памятен мне особенно, ибо его автором и проводившим концерт Софила в Орехове-Зуеве был я.

Помню, как правивший мою рукопись заведующий отделом искусства «Правды» — отличный, опытный журналист Борис Евсеевич Гусман — «с пристрастием» спрашивал, вернее, допытывался, какова действительно была реакция рабочих-текстильщиков на исполненную программу. А исполнялись Пятая симфония Чайковского и отдельные номера из его же сюит из балетов «Лебединое озеро» и «Щелкунчик».

«Правда» в те годы очень мобильно откликалась на события культурной, в том числе и музыкальной, жизни.

Внеся поправку в стилистические обороты, проверив у фотографа М. А. Озерского, моего постоянного правдистского спутника по периферийным поездкам, впечатление от заснятого им в нескольких ракурсах концерта, Борис Евсеевич дал в очередной номер колонку, которая потом обсуждалась на летучке. В общем одобренная, эта небольшая рецензия стимулировала софиловских работников: лекции-концерты входили в практику филармонии все прочнее и крепче, множась, поскольку отзывы рабочих-слушателей были положительными, а количество слушателей увеличивалось.

Вспомнив о симфонических концертах Софила в Орехове-Зуеве, невольно перенесся мыслью к еще двум концертам в том же текстильном городе, где музыка была в особой чести. Рабочие полюбили серьезную музыку благодаря самоотверженной работе одного из великолепных провинциальных хормейстеров — Андриана Николаевича Гайгерова, сумевшего организовать рабочий оперный театр, просуществовавший несколько лет. О нем будет рассказано в главе «Люди и песни».

Параллельно с оркестром Большого театра и Софила огромную музыкально-просветительскую работу в

Москве и на периферии в течение 20-х годов (начиная с 1922 года) вел не раз уже упоминавшийся Персимфанс.

Важным и значительным оказался почин Персимфанса, дававшего рабочим Москвы, а начиная с выезда в Орехово-Зуево и провинциальным рабочим возможность услышать настоящую, прекрасную музыку. Но еще важнее был характер встречи этой серьезной музыки рабочими. Совсем не подготовленные к восприятию длинных симфоний, рабочие не только внимательно, но почти благоговейно слушали сложнейшие сочинения (например, Пятую симфонию Бетховена), как бы впитывали их в себя, перерабатывая впечатления и высказывая их в связной форме.

Обилие анкет, охотно заполненных орехово-зуевскими рабочими на двух концертах Персимфанса 6 февраля, ясно подчеркивало, что интерес, более того, тяга рабочих к настоящей музыкальной культуре являлась подлинной реальностью.

Все анкеты кончались пожеланием: приезжайте еще!

На вопрос, что понравилось больше всего, один комсомолец отвечал: «Симфония Бетховена, потому что она то же самое, что жизнь. В ней борьба, схватка человека с судьбой и победа человека».

Многим понравилась вся программа в целом. Из бесед, проведенных в перерывах концертов работниками Персимфанса со слушателями — рабочими, ясно становилось самое главное: пора перестать считать рабочего неспособным понимать что-либо сложнее гармонии.

Два концерта обслужили около 3000 ткачей и часть служащих текстильных фабрик Орехова-Зуева. Заявок же от рабочих в культотдел у отделения профсоюза текстильщиков было подано свыше 18 000.

Трагикомические сцены разыгрывались в общежитиях, цехах, культотделе, наконец, у зала театра. Все знали, что будет «симфоническая, а значит, серьезная музыка», — и стремились все же попасть на концерт, ссорились из-за билетов, обижались, страдали и радовались. Счастливы же, очутившиеся в зале, полностью наслаждались, впитывая до дна своего сознания мудро-простого Бетховена, полного патетики Вагнера, сказочную прелесть Лядова, Грига, мелодическую изобретательность Глазунова и обузданную стихию оркестра Римского-Корсакова.



А. В. Луначарский



И. П. Яунзем, 1925 г.



М. К. Северский



О. В. Ковалева



Е. А. Бекман-Щербина



А. И. Окаемов



А. В. Александров



М. Е. Пятницкий



А. В. Свешников



С. С. Прокофьев на репетиции



С. Н. Василенко



Л. П. Штейнберг



В. И. Сук



С. А. Самосуд



К. А. Эрдели



Н. С. Голованов на репетиции.
Рисунок А. Мазаева

Каждый композитор явил аудитории свое лицо и надолго стал памятен орехово-зуевцам.

Огромный сдвиг в музыкальной жизни рабочих-ткачей произвел приезд Персимфанса. Он влил в клубные кружки такой заряд энергии, что слышны уже были голоса о том, что надо стремиться к созданию в Орехове симфонического клубного оркестра, организовать вместо случайных выступлений «столичных гастролеров» ряд камерных музыкальных вечеров, носящих систематический, цикловой характер, с приглашением умелых лекторов, первоклассных камерных ансамблей из Москвы и т. д.

Об этом знаменательном для 20-х годов концерте свидетельствовала страница большого формата из забытого мною по названию журнала. Озаглавлена она была «Музыка — рабочим». Большой отчетливый фотоснимок запечатлел сотни напряженно-внимательных лиц — ни одного равнодушного, скучающего! Подпись под снимком: «Орехово-зуевские рабочие слушают Персимфанс». А внизу страницы снимок, озаглавленный: «Персимфанс у рабочих в Орехове-Зуеве».

Снимок дает представление о своеобразном построении оркестра — огромным полукругом: скрипачи — спиной к публике, внутри — дерево, медь, ударники; у стены — контрабасы. Обычное для оркестра без дирижера построение.

Все исполнители должны были видеть друг друга и в первую очередь своего концертмейстера — Л. М. Цейтлина, подлинного вожака и вдохновителя нового дела, которое могло родиться только в Советской стране, где коллектив, коллективная мысль, энергия, воля ценятся так высоко...

Мне посчастливилось быть участником многих выступлений Персимфанса — в качестве лектора и одного из организаторов концертов.

Надо признаться, были сомнения, пока сочетание слов «орехово-зуевские ткачи» и «Пятая симфония Бетховена» не вошло прочно в сознание. Думалось: надо начинать с более простого, с малых форм, с ярко программной музыки. А после первых же частей симфонии стало очень стыдно и досадно. Недооценили культурный рост ткачей... Они не только исключительно внимательно слушали симфонию — нет! — слушатели вбирали,

впитывали в себя звуковые образы, переживали гениальную музыку вместе с исполнителями.

Разве ложью могут быть слова комсомольца: «Бетховен — это жизнь, поэтому я чувствую его!» Разве можно отрицать подлинность слез в глазах старика ткача в момент перехода мрачного скерцо в ликующие, буйные звуки победного финала, вдруг сказавшего почти вслух: «Так и надо — победили!»

Вот именно, дорогой и седой товарищ, так и надо воспринимать эту музыку, «высекающую из сердца искры»!

Для того и творил глухой Бетховен, чтобы седой ткач и ему подобные сотни миллионов сказали, слушая его музыку: «Так и надо!»

Скептикам из лагеря не верящих в способность рабочих понимать музыку надо было бы совершать экскурсии вместе с Персимфансом по рабочим краям — отличная, наглядная школа.

Три тысячи слушателей мог вместить нарядный, чистый Рабочий театр Орехова-Зуева за «два сеанса» Персимфанса.

А пятнадцать тысяч осталось за бортом.

Рассказывал заведующий уездным культотделом текстильщиков, что за неделю до концерта всю очередную работу ему пришлось забросить. Рабочие толпами наседали на него: «Даешь билет».

По цехам, по общежитиям распространяли счастливые билеты. Их буквально рвали из рук, пускались на всевозможные хитрости.

Дело не обходилось без драм, обид и недовольства. Зашли мы в музыкальную комнату одного из клубов. Привлекли внимание робкие, неуверенные звуки скрипки. Пюпитр — на нем раскрытые ноты: Глюк. Недоверчиво смотрели на играющего. В фуражке, в теплой куртке — на дворе 30 градусов мороза, в клубе теплее, — играет конфузливо, стесняется незваных гостей. Словно оправдываясь, говорит: «Прямо с работы, даже рук не успел помыть — очень соскучился по скрипке. Готовим вот квартет».

— А на концерт Персимфанса идете?

— Куда там, не досталось счастливого номера.

И, странное дело, или это только показалось, — в глазах чуть-чуть что-то заблестело.

— Приходите вечером — попрошу пропустить вас.

— Правда?! — даже скрипку опустил от неожиданности и посмотрел внимательней и доброжелательней. — Спасибо, приду во что бы то ни стало.

Таких любителей-кружковцев в каждом Орехове десятки, сотни. Первое дело для них — скрипка, виолончель, кларнет. Вначале добиваются овладения нотной грамотой, а потом заслушиваются Бетховеном.

В перерывах концерта персимфансовцы сделали первый пробный выход в среду слушателей. Эффект — поразительный.

Сначала два-три наводящих вопроса, кучка недоверчивых ребят, а потом — изобилие вопросов уже со стороны слушателей, открытые критические замечания, целая толпа жаждущих поделиться впечатлениями.

Попробовали бы на концерте Липковской в фойе собрать толпу и делиться впечатлениями. Сочли бы маньяком или рекламистом.

Первый опыт сделали персимфансовцы в Орехове. Опыт во всех отношениях удачный. Персимфанс упорно и систематически выезжал в рабочие районы. Рабочие учились слушать Бетховена, учились воспринимать его горячо и проникновенно. Конечно, на всех рабочих концертах работники ансамбля использовали свое право непосредственно услышать голос масс.

Сколько дельных замечаний удалось почерпнуть из этих летучих бесед, сколько опыта, знания того, как и что надо давать рабочим, проявили эти устные крики!

Откровенный, порой резкий характер высказываний (это была середина 20-х годов, полстолетия тому назад!) объяснялся не только дружественным отношением к Персимфансу, но и знанием, какой самоотверженный труд вкладывался каждым из его участников в процесс рождения и совершенствования большого количества исполненных им программ.

День рождения Персимфанса — понедельник, 13 февраля 1922 года.

В Колонном зале Дома союзов на эстраде огромным полукругом расположилось около 60 артистов оркестра Государственного академического Большого театра. Следующий концерт — тоже в понедельник — 20 февраля.

Почему по понедельникам? Это были выходные дни труппы Большого театра. По вечерам спектаклей не было. Значительная группа оркестрантов, в которую входил один из основных инициаторов создания оркестра без дирижера профессор Московской консерватории Лев Моисеевич Цейтлин, решила ренетировать в свободные часы, отрывая время от своего досуга. Но идея была важнее отдыха.

Вовсе не против дирижеров вообще, а в жажде превратиться из инструмента, подчиненного непреклонной воле дирижера, в коллектив равноправных артистов, в ансамбль «удесятеренного секстета», где каждый артист знает не только свою партию, а всю партитуру в целом, имеет свое мнение о трактовке, которая продумана и может быть свободно высказана, — вот вкратце, упрощенно то, что двигало большими мастерами своего дела, когда они основывали свой Персимфанс.

Коллегиальность во всем, значение коллектива, где мысль каждого может и должна служить успеху дела, в первые годы революции были так естественно приложимы и к строительству музыкальной культуры, отныне служившей интересам миллионов, а не слушательской элите.

В числе первых скрипачей на афише значились Ю. Файер, Л. Шило, А. Ямпольский, Л. Цейтлин, Дм. Цыганов, среди альтистов — В. Борисовский и Л. Пульвер, среди флейтистов — А. Ларин и Ф. Левин, кларнетисты — А. Александров, С. Розанов, фаготист — В. Станек, валторнист — В. Солодугев, трубач — М. Табаков — все первоклассные артисты, игравшие со многими прославленными дирижерами — Никишем, Кусевицким, Суком, Купером.

Значит, идея ансамблевого исполнения в оркестре была не затеей ради рекламы, а глубоко продуманной, даже выстраданной многими оркестрантами.

Первая программа включала Третью симфонию, увертюру «Эгмонт» и скрипичный концерт Бетховена (солист Л. Цейтлин). Вторая посвящалась творчеству Чайковского. Были исполнены Пятая симфония, увертюра «Ромео и Джульетта», Серенада для струнного оркестра.

За первый год своего существования Персимфанс дал около сорока концертов в Большом зале консерва-

тории и в помещении Театра Революции. Дневные концерты в Театре Революции проводились по воскресеньям и предназначались для широкой аудитории, в которую включались все новые сотни рабочих, служащих, красноармейцы, студенты. Очень доступные цены за билеты, гораздо дешевле, нежели в Большом зале консерватории, интересные, прекрасно составленные программы и великолепное исполнение оркестра без дирижера, как магнит, притягивали тысячи людей, до той поры на симфонические концерты не ходивших и к серьезной симфонической музыке относившихся как к чему-то недоступному их пониманию.

Персимфанс на знамени своем писал не буквами, а звуками симфоний Чайковского и Бетховена, дивных созданий Грига и Листа, Глазунова и Прокофьева, утверждал революционный лозунг: «Искусство для народа».

Я следил за ростом этого удивительного коллектива энтузиастов, которых нередко называли фанатиками, следил неотступно, ибо видел их горение, вместе с ними верил в победу благородного дела. Ведь труд участников Персимфанса вначале не оплачивался вовсе, а в последующие годы они получали минимальную зарплату, что позволило снизить цены на билеты и приобщить к симфонической музыке огромную массу новых слушателей.

Ряд концертов в Театре Революции, устроенных по приглашению Московского Совета исключительно для рабочих, привлек внимание прессы. В отзывах, рецензиях отмечалось большое общественное значение и высокая эстетическая ценность проводимых Персимфансом выступлений.

От общей враждебности и недоверия к всеобщему признанию — таков внешний путь пятилетней деятельности Персимфанса.

Глубокая, упорная и страстная работа музыкантов, фанатически отстаивавших свое право на самоопределение, большие творческие подъемы, исторически объяснимые падения и уклоны, но все совершенствовавшаяся гибкость ансамбля без дирижера — в этом состояло внутреннее содержание пятилетнего нелегкого пути.

Впереди был непочатый край работы. Не всегда и не все еще удавалось Персимфансу, однако уже была ощу-

тима четкость в оформлении грандиозных замыслов лучших композиторов, этим отличался бездирижерный оркестр.

Кропотливая работа по слиянию художественных устремлений отдельных индивидуальностей в единое целое — та вершина, которой стремился достигнуть трудолюбивый и высококвалифицированный коллектив Персимфанса.

Для советской общественности Персимфанс был ценен еще неуклонным продвижением музыки в самую гущу трудящихся (концерты для рабочих и красноармейцев). Персимфанс существовал не только как оркестр, но и как советская общественно-музыкальная единица, что удешевляло ценность и значимость коллектива. В этом заключался источник силы его, бодрости и воли к дальнейшей многолетней работе...

Прокофьев и Персимфанс. Эти два столь не схожие имени, однако, были тесно и, что особенно важно, творчески связаны. Об этой, быть может забытой, связи, свидетелем которой я был с зарождения ее, и хочу рассказать.

7 февраля 1927 года в экстренном концерте Персимфанса были сыграны увертюра для 17 инструментов и Второй фортепианный концерт С. Прокофьева. Увертюра С. Прокофьева впервые исполнялась в Европе, Второй концерт — в Москве.

Второй концерт для рояля — огромной, потрясающей силы произведение, особенно первая и третья части. Картины невероятной, дикой красоты, природа могучая — вот представления, рождаемые этим концертом. Исполнен был концерт Прокофьевым с исключительным мастерством, буйной энергией, исчерпывающей убедительностью музыкальной логики и колоссальной силой. Персимфанс великолепно справился с труднейшим сопровождением концерта.

Впечатление, произведенное на аудиторию авторским исполнением Второго концерта, оказалось незабываемым.

Теперь немного истории, даже предыстории описываемого концерта Персимфанса. Передо мной номера журнала «Персимфанс». Журнал издавался по инициативе и под редакцией Арнольда Цуккера, который наряду с Л. М. Цейтлиным, А. И. Ямпольским и М. И. Таба-

ковым являлся одним из основателей оркестра без дирижера.

А. Цуккер был талантливым и эрудированным музыкальным журналистом, инициатором создания издательства, выпускавшего расширенные программы проводившихся Персимфансом концертов. В этих программах, по существу являвшихся своего рода маленькими журналами, помимо раскрытия литературно-музыкаловедческого содержания предлагаемых слушателю произведений, содержалась информация о музыкальной жизни в СССР и за границей, печатались, иногда в полемическом тоне, взгляды Персимфанса на проводимую оркестром массовую музыкально-популяризаторскую работу.

И вот в № 2 от 18—25 октября 1926 года мы читаем интересное сообщение: «Сергей Прокофьев предложил Персимфансу первое в Европе исполнение его нового произведения».

В последнем письме художественному совету Персимфанса от 11 сентября 1926 года С. С. Прокофьев, говоря о сроках своего приезда для участия в концертах Персимфанса и о программах, писал: «Я только что закончил новую Увертюру ор. 42 для камерного оркестра в 17 человек. Увертюра была написана по заказу из Америки, и первое исполнение состоится осенью в Нью-Йорке. Я бы хотел предложить первое исполнение ее в Европе — Персимфансу и, если Вы на это согласны, привезу ноты с собою. Я также могу привезти и другие материалы моих сочинений, которые Вы пожелали бы исполнить».

Сам Прокофьев исполнил в концертах Персимфанса свои Второй и Третий фортепианные концерты с оркестром, а также две программы из фортепианных произведений.

В конце цитированного письма Прокофьев пишет: «Шлю Вам мой привет и буду очень рад познакомиться с Вами лично. О Персимфансе мне неоднократно приходилось слышать восторженные отзывы от иностранных музыкантов, побывавших в СССР, а также самому говорить во время моего американского турне».

Разрешение на въезд в СССР С. С. Прокофьева правлением Персимфанса было уже получено, и визы отправлены в Париж. Этим открывается любопытная страница в биографии гениального композитора. Он яв-

но тяготился временным отрывом от Родины и был рад представившейся возможности вернуться в Советскую Россию, сначала в качестве концертанта, исполнителя собственных произведений, а затем и закрепиться на родной земле, что, к счастью, произошло, хотя только через шесть лет. Мне довелось побывать на всех концертах и даже репетициях прокофьевских произведений. Интереснейшими часами моей музыкальной жизни оказались и репетиции и концерты, на которых звучали Увертюра и Второй фортепианный концерт.

Персимфанс, как всегда, готовился к репетициям тщательно: продумывались всем коллективом нюансы, штрихи, темпы. Конечно, на подготовку уходило много времени, но я ни разу не слышал ни от кого из музыкантов жалоб: все были увлечены трудной, ответственной задачей, всем хотелось встретиться с Прокофьевым.

С первой же репетиции между композитором-концертантом и коллективом установился контакт. Необыкновенное взаимное уважение помогало находить единый художественный язык. Сергей Сергеевич играл свой концерт, в котором фортепианная партия явно превалирует над оркестром, с такой чеканной твердостью, блеском и убежденностью в правоте найденного им нового, характерного для него стиля, что все участники «двоебория» с наслаждением прислушивались и к оригинальности самой музыки (многим знакомой ещё по юношеским впечатлениям), и к своеобразию трактовки им рояля, в котором звучало все богатство оркестровых красок. Остановок на репетиции было немного, и Сергей Сергеевич даже выразил удивление, как быстро, слаженно и гармонично оркестр и солист сумели найти контакт. Об этом он говорил с видимым удовольствием и при следующих своих встречах с оркестром без дирижера.

Вспоминаются репетиции и концерты Персимфанса, где солировал С. С. Прокофьев, состоявшиеся 24 и 31 января 1927 года. Проходили они в Большом зале консерватории. В программах значились две сюиты: из балета «Про шута, семерых шутов перешутившего» (были сыграны десять номеров) и из оперы «Любовь к трем апельсинам». Третьим концертом для фортепиано с оркестром начиналось второе отделение. Прокофьев играл эту светлую, жизнерадостную музыку с огромным

подъемом. Особенно запомнилось исполнение пяти чудесных вариаций — средней части концерта. Лирика Прокофьева, самым им воспроизводимая с неизъяснимой прелестью и чистотой тона, производила ни с чем не сравнимое впечатление. Это была мужественная нежность, обращенная к любимой с лаской, без тени сентиментальности. И чуть печальная тема, пронизывающая вариации, оттенялась Прокофьевым четко, но без подчеркиваний.

На репетициях Прокофьев очень внимательно следил за своеобразием работы коллектива. Как он говорил в перерывах между репетициями, его интересовала озабоченность каждого — он растягивал слово «каждого» — оркестранта не только верностью, точностью вступлений, но и поисками нужной окраски того или иного звука. Еще помню прокофьевское выражение. «Вы, — обращался он к Цейтлину и Цуккеру, — достигли не только слитности, а «слиянности» оркестровой звучности. И это чудесно!»

Чтобы закончить маленький экскурс в жизненный эпизод великого музыканта, связанный с Персимфансом, приведу небольшую выдержку из программы концерта от 24—31 января 1927 года «издания Первого симфонического ансамбля Моссовета» «К приезду С. С. Прокофьева»: «14 декабря 1925 года Персимфанс впервые в Москве исполнил крупнейшее симфоническое произведение С. Прокофьева — «Скифскую сюиту». Это явилось крупным событием в московской музыкальной жизни. Тогда же началась переписка Персимфанса с композитором, одним из результатов которой явился его приезд в СССР. Этому приезду Персимфанс придает большое значение, признавая С. С. Прокофьева одним из наиболее выдающихся и ярких композиторов современности. Его мужественному, волевому, жизнерадостному творчеству Персимфанс дает широкую возможность выразиться и в симфонической и в фортепианной области, организуя цикл концертов, в которых будет впервые на протяжении короткого времени исполнено большинство наиболее значительных произведений маэстера».

Вспоминаю огромный эффект, произведенный сочинениями Прокофьева и его игрой на новую слушательскую аудиторию, на молодежь, у которой (и не только

Музыкально сведущей, а и самой неподготовленной) композитор вызвал восторг и удивление свежестью, смелостью, даже дерзостью своих поисков и неожиданностью их решений. Споров было много, но благожелательность явно преобладала. И симпатию своих слушателей Прокофьев ощущал всем существом, даря им сверкающий свой талант от всего сердца.

Огромное, ни с чем не сравнимое впечатление, навсегда запавшее в душу, а не только в память, осталось от авторских фортепианных концертов Прокофьева, которые он давал в Большом зале консерватории 28 и 30 января, а затем 4 и 15 февраля 1927 года. Им были сыграны четыре сонаты — Вторая, Третья, Четвертая и Пятая, «Сказки старой бабушки», «12 мимолетностей», Марш и скерцо из оперы «Любовь к трем апельсинам», Танцы ор. 32 и Токката ор. 11. Программу третьего концерта Сергей Сергеевич завершал вальсами для двух фортепиано Шуберта — Прокофьева. Партнером его был замечательный музыкант — композитор и пианист Самуил Евгеньевич Фейнберг, с которым Прокофьев был дружен. Это было первое исполнение вальсов в Москве. Все сочинения эти многократно описаны, разобраны. Я же хочу остановиться лишь на исполнении программы, щедро составленной из произведений таких разнохарактерных, но отчетливо несущих на себе отпечаток неповторимой индивидуальности автора.

Более полвека отделяют меня от прокофьевских вечеров его первого приезда в Москву после пребывания за границей, но, как сейчас, слышу прокофьевское туше, окрашивающее исполняемую музыку в только ему свойственные тона. Это было единством — творчество и исполнительство. Все, что так ярко отличает стиль раннего Прокофьева (Вторая соната — 1908—1917 годы, Пятая — 1923 год) — удивительная чеканность мысли, несокрушимая логика конструкции, полное отсутствие банальности в мышлении, строго очерченная устремленность к земному, реальному, жизненному, волевая сосредоточенность, — характерно и для его фортепианной игры. Совершенно не замечаемая, но ослепительная техника, целиком подчиненная задаче раскрытия идеи, содержания произведения, покоряла не своей самодовлеющей силой, а совершенством владения ею. Артистичность исполнения Прокофьева составляла существо его

многогранного облика художника-концертанта. Таким именно он запечатлелся в моей памяти, начиная с этих московских концертов 20-х годов, хотя я отчетливо помню и гораздо более ранние его выступления в Малом зале консерватории в 1916—1917 годах, которые были встречены в штыки многими музыкантами, посчитавшими прокофьевскую живую игру воображения не процессом вызревания огромного таланта, а чем-то уже сформировавшимся, шедшим наперекор устоявшимся традициям.

Прокофьев одерживал блестящие победы над слушателями самых разных уровней музыкального развития. Глубоко национальная культура, с детства взращенная в нем, одержала верх над западническими влияниями модерна в искусстве. Годы пребывания, концертирования за границей закалили его волю, он остался верным русским традициям реализма в музыке, а советская действительность стала той питательной средой, которая успешно направляла его фантазию и творческое воображение на воплощение в музыке тем и сюжетов разных народов в самых различных жанрах.

Я хочу остановиться на одном эпизоде из творческой жизни Сергея Сергеевича Прокофьева, когда мне посчастливилось ближе с ним познакомиться и стать посредником между композитором и редакцией «Правды», в которой я, как уже писал, сотрудничал почти четверть века. Дело обстояло так: в отделе искусств «Правды» зародилась идея организовать конкурс на лучшую советскую песню. В конце 20 — начале 30-х годов уже звучали прекрасные песни, воспевавшие Советскую Родину, трудовые и ратные подвиги советских людей. Но их было мало, и появлялись они от случая к случаю. Чтобы стимулировать творчество композиторов, привлечь внимание крупнейших из них к массовым жанрам, редакция «Правды» приняла решение, сформулированное и напечатанное в газете от 19 июня 1935 года:

«Конкурс на лучшую советскую песню.

Читатели «Правды» в многочисленных письмах говорят о недостатке художественно полноценных советских бытовых и массовых песен. Об этом же свидетельствует песенный материал хоровой самодеятельности и каталог музыкального издательства. Читатели «Правды» просят печатать в газете новые песни. Редакция «Прав-

ды», Союз советских писателей и Союз советских композиторов объявляют конкурс на создание текста и музыки массовой советской песни на русском языке.

Условия конкурса

1. Поступающие на конкурс песни по характеру своему могут быть лирическими, бытовыми, сатирическими, юмористическими, героическими, рассчитанными на индивидуальное, ансамблевое или хоровое исполнение.

2. Темы текста и музыки: героическая борьба советского и зарубежного пролетариата за социализм, защита Родины, трудовой героизм, быт рабочих и колхозников, жизнь советской молодежи, любовная песня, колыбельная, студенческая, спортивная и т. д.

3. Песня должна быть мелодична, сочетать высокую эмоциональность образов и художественное совершенство с простотой и доступностью формы.

4. К участию в конкурсе приглашаются все советские поэты и композиторы.

5. Срок конкурса — 15 октября 1935 года».

В жюри конкурса были привлечены такие выдающиеся композиторы, как Глиэр, видные критики и музыкально-общественные деятели: редактор журнала «Советская музыка» проф. Н. И. Челяпов, часто выступавший на страницах «Правды» музыкальный критик В. М. Городинский, работник редакции «Правды», ведавший вопросами культуры, С. Кантор. Ответственным секретарем и членом жюри был избран я.

Огромная, очень хлопотливая работа захватила меня: хотелось, чтобы в результате конкурса появились новые песни, которые полюбились бы народу, стали распеваться в клубах, на улице во время демонстраций, да и дома, в семейном кругу.

Не ограничиваясь официальными обязанностями члена жюри и секретаря, я поставил своей целью привлечь к участию в конкурсе крупнейших мастеров поэзии и музыки — посещал их, вел с ними беседы, порой соединял поэта с композитором.

Так пришла мысль заинтересовать в создании массовых песен любимого моего композитора Сергея Сергеевича Прокофьева, ранее в этом жанре не пробовавшего своих сил. Не без робости, сначала позвонив по

телефону, пришел я к нему домой, рассказал о конкурсе. Сергей Сергеевич откликнулся на предложение написать песню с живостью, для меня неожиданной. Мы всегда видели его подтянутого, сдержанного в проявлении чувств, склонного более активно слушать, нежели самому говорить. Тут же после моих вступительных слов Сергей Сергеевич круто прервал меня и сказал: «Попробую, но вот с кем из поэтов связаться?» Подумав, добавил: «Разве что с Афиногеновым?» Я был счастлив, что Прокофьев, видимо, искренне заинтересовался новым «самозаданием», как он выразился. Беседа была непродолжительной, но дружественной, доброжелательной. А результатом реализации «самозадания» стали шесть песен, вошедшие затем в оп. 66, и среди них великолепные «Анютка» и «Растет страна», отмеченные жюри конкурса. Вторую премию за песню «Анютка» и похвальный отзыв за «Растет страна» получил Прокофьев. Первая премия не была присуждена. Второй премией, наряду с «Анюткой» Прокофьева, была отмечена глубокая и содержательная песня молодого тогда композитора Виктора Белого «Прощание», о которой далее скажу отдельно.

Думаю, что конкурс сыграл немалую роль в дальнейшем расцвете советского многонационального песенного творчества. Он способствовал привлечению общественного внимания к такому популярному жанру, как песня, призванному воспитывать эстетические вкусы народа, молодежи в особенности. В газете «Правдист» — многотиражке партийного и местного комитетов — в февральском номере за 1936 год в статье «Конкурс «Правды» говорилось, что конкурс на лучшую песню закончился. Были представлены на рассмотрение жюри 120 песен композиторов, 1000 песен любителей.

Конкурс всколыхнул народные таланты. Песни поступали из городов и сел, из красноармейских лагерей и с новостроек. Самое любопытное и показательное в конкурсе было то, что интерес к нему пробудил к жизни десятки музыкальных дарований.

Жюри конкурса в своем решении отметило, что «общий уровень музыкальной грамотности песен композиторов-непрофессионалов знаменует начало подлинного расцвета музыкальной культуры и широкого интереса к созданию песен бытового и героического характера».

В конкурсе приняли участие видные советские композиторы: Прокофьев, Половинкин, Книппер, Кабалевский, Сабо, Хачатурян, Белый, Корчмарев, Коваль, Левина, Чемберджи, Ал. Александров, Кочетов, Старокадомский, Фере, Леви, а также поэты: Гусев, Сурков, Голодный, Янка Купала, Александрович и др.

Тексты песен рождали мелодии. На листках бумаги, разлинованной от руки, инженеры и командиры, селькоры и врачи, водители комбайнов и пионеры слали свои песни. Иногда вместо законных пяти линеек они писали свои ноты на изобретенном ими трехлинейном нотоносце. Тогда приходилось расшифровывать предполагаемые мелодии. Одним профессионалам-композиторам не под силу было удовлетворить огромную жажду миллионов в отличной, сердечной, легко запоминающейся песне. Создатели фольклора — народные массы — приходили на помощь. Поэтому нередко бывало, что автор мелодии скромно признавался: «Я записал мелодию, слышанную от колхозников». Так зарождался советский фольклор.

Наибольший отклик получили темы гражданской войны. Чуть не треть песен посвящалась образам любимых героев: Щорсу, Фрунзе, Чапаеву, Киквидзе, Железняку. Среди этих песен попадались очень хорошие, впечатляющие неподдельной искренностью, подъемом. В мелодиях чувствовалась горячая увлеченность темой. Немало песен было прислано о патриотизме советских людей, о самом дорогом человеке нашей эпохи — о Ленине, о любимом Мирониче — С. М. Кирове. Большинство песен о Кирове были траурные, но встречались и энергичные, и лирические.

Во многих присланных на конкурс песнях ощущалось влияние национальных народных песен. Украинские, грузинские, русские, татарские мелодии проникали и в эпические, и в героические, и в лирические песни.

Большое количество песен, и среди них ряд интересных, содержательных, прислали особенно охотно откликнувшиеся на проводимый конкурс авторы с далеких окраин. Это была одна из новых любопытных черт конкурса. Вторая новая черта конкурса — появление лирических любовных песен (чего тоже добивались организаторы конкурса), песен о глубоких, неповторимых человеческих чувствах.

В адрес конкурса поступили новые песни на самые различные спортивные темы: о туркменских конниках, об отважных велосипедистах, о пловцах и т. п.

С уверенностью можно сказать, что конкурс на лучшую песню, объявленный «Правдой», не только удался, но и превратился в подлинное музыкальное событие. Об успехе конкурса говорили не только цифры, но и содержание и качество многих песен. Более шести с половиной тысяч текстов, из них 2186 музыкальных, было получено жюри конкурса. Отклик, который конкурс получил в стране, позволял считать его действительно всенародным.

Из всех уголков Союза трудящиеся всех специальностей считали своим долгом ответить песнями на призыв «Правды». «Жить стало лучше, жить стало веселее». Страна хотела петь. И не только хотела, а и пела и новые и лучшие из старых песен, ярких, отражавших ее цветущую, бурлящую силой молодость.

Не случайно ведь на прекрасный текст Михаила Голодного «Партизан Железняк» жюри получило 389 песен. Эти песни напоминали и старые подпольные мелодии, и бытующие новые — они отражали интересы тысяч и миллионов людей, любовь их к героям гражданской войны, к славным дням революционных боев.

Композиторы подошли к задаче создания новых советских песен серьезно. Но у них и у поэтов часто ощущалась ограниченность тематики.

Среди премированных песен особое внимание привлекали две: В. Белого «Прощание» и С. Прокофьева «Анютка». Совсем разные, они обладали достоинствами крупного художественного порядка.

«Прощание» — глубоко волнующая, патетическая песня о С. М. Кирове. Композитор нашел в мелодии скупые и яркие обороты, сумел создать мелодию, проникновенную по чувству, глубокую по мысли. Фортепианное сопровождение органически сливалось с мелодией.

«Анютка» была сделана Прокофьевым мастерски. Задорно, с юмором звучащая песня напоминала несколько немецкие народные польки. Песня одnogолосная, но могла исполняться и хором. Очень отчетливая, ритмически упругая мелодия легко усваивалась. Двухчастная песня с четко чередующимися куплетами разнообразна, при всей лаконичности и простоте структу-

ры. Она оказалась ценным вкладом в крайне скудный ассортимент шуточных, забавных песен.

Привлекла внимание песня «На бульваре» Хачатуряна, сильная своими бытовыми интонациями, лирикой, мастерством фактуры, замечательная по свежести фортепианной партии.

Нашли одобрение живые, импульсивные «Красноармейская» и «Конармейская» песни Зары Левиной и Наталии Леви.

Чрезвычайно ценной была признана песня Сабо «Часовой», требовавшая от хора чистоты интонаций (хор а саррелла), мастерства исполнения полифонических произведений.

Наконец, отличная по массовости, доступности и ритмической подвижности «Песня былых походов» З. Компанейца стала популярнейшей и любимой в походе, на параде, в быту. В этой песне чувствовался тот жизненный нерв, та мелодическая доступность, которая заставляет подпевать исполнению песни после первого же куплета.

По текстам на первое место выдвинулись песни А. Суркова, М. Голодного и В. Гусева. Содержательные стихи их лились естественно, свободно, а главное, поэты создавали не стихи вообще, а песни, памятуя об основном назначении их — быть не прочитанными, а спетыми.

Мягкостью, лиричностью пленяли стихи Янки Купалы и Александровича.

Результаты конкурса «Правды» превзошли самые радужные ожидания. В союзах композиторов Москвы и Ленинграда оживилась работа в творческих секциях, чаще стали встречаться поэты с композиторами, в прессе пристальнее стали следить за появляющимися новинками, давать им оценки, приобщать к критике не только музыкантов-профессионалов, но и любителей музыки из рабочей среды, студенчество.

Жанр песни стал все больше привлекать талантливых композиторов, и ежегодные «песенные урожаи» становились более обильными и богатыми содержанием, разнообразием форм.

Глава 5

«Военная филармония»

Так называли в музыкальной среде одну из самых замечательных московских концертных организаций — Военно-театральный отдел (сначала он именовался Военно-театральное бюро) ЦДКА (впоследствии ЦДСА), функционировавший в самом начале 30-х годов.

Эта своеобразная организация, заметно влиявшая на работу филармоний — и столичных и других городов, зародилась в недрах московского Центрального Дома Красной Армии.

Как-то раз, рассказывал мне много лет спустя мой давний друг Семен Семенович Мельшнан, Климент Ефремович Ворошилов, заботившийся о культурно-политическом воспитании воинов Красной Армии, обратил внимание на то, что концерты, организуемые для красноармейцев, недостаточно действенны, программы пестры, плохо подготовлены.

Концерты устраивались в Красном Знаменном зале ЦДКА от случая к случаю. Устроителями были разные концертные бюро, филармония, не всегда учитывавшие специфику аудитории и важность поручавшегося им дела. А когда речь шла о торжественных вечерах, проводившихся в Большом театре — в дни Красной Армии, 1 Мая, годовщин Великого Октября, — суета всегда стояла невообразимая, просто вавилонское столпотворение, ибо хозяев концертов было много, а порядка и результативности — мало.

Климент Ефремович Ворошилов предложил организовать в системе ЦДКА нечто вроде «военной филармонии», чтобы в ней сконцентрировать и концертное и музыкально-лекционное обслуживание военных округов, да и в залах ЦДКА ее силами (надо было их собрать и ими руководить, пригласить лучших артистов, музыкантов, певцов, дирижеров) проводить систематическую музыкально-воспитательную работу, а не просто случайные концерты.

Запомнились эти слова Климента Ефремовича, продолжал рассказ Мельшиан, и мы стали серьезно обдумывать несколько неожиданное предложение наркома, обсуждать перспективы, финансовые возможности, ориентировочно даже предполагаемый план действий.

Невелик числом был штат Военно-театрального бюро, но он включал несколько талантливых организаторов творческого типа, а не просто администраторов, больше заботящихся о количестве, нежели о качестве концертов, не учитывавших интересы и уровень развития слушателей. Назову только две-три фамилии людей, благодаря стараниям, организаторским дарованиям которых Военно-театральный отдел ЦДКА быстро обрел авторитет и стал образцом обслуживания лучшими произведениями классической и советской музыки не только военных — командиров и красноармейцев, но и гражданского населения во всех военных округах. Единение рабочих, интеллигенции со своей Советской Армией нигде так ясно не ощущалось, как в культурных центрах, коими заслуженно становились Дома Красной Армии, армейские клубы, и в первую очередь московский Центральный Дом Красной Армии им. М. В. Фрунзе.

Музыкальным консультантом ЦДКА я работал ряд лет: сначала, еще во второй половине 20-х годов, на шефской основе, а затем, к середине 30-х годов, как штатный сотрудник. И первыми, с кем мне пришлось вплотную столкнуться в Военно-театральном отделе, были упоминавшийся уже Семен Семенович Мельшиан и Феликс Николаевич Данилович. Два очень разных человека, оба безгранично преданных делу эстетического воспитания народа, военных в первую очередь, поскольку «театром действий» отдела был ЦДКА. Данилович — человек с богатейшей фантазией, неиссякаемой энергией, инициативный и волевой — явился зачателем

лем многих славных дел, вскоре переросших рамки ЦДКА и получивших общесоюзное значение. Он был одним из организаторов Ансамбля красноармейской песни и пляски, сначала скромного и по составу и по поставленным перед ним задачам коллектива, затем быстро набравшего силу. Со временем ансамбль стал под руководством замечательного музыканта, композитора, знатока русского фольклора профессора Александра Васильевича Александрова и талантливого режиссера, обладавшего большой театральной культурой, связанного с Красной Армией, Павла Ивановича Ильина всемирно признанным как Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии. Были созданы красноармейский симфонический оркестр им. Осоавиахима и большой балалаечный оркестр. Все эти коллективы и ряд артистических бригад, включавших лекторов, певцов, чтецов, инструменталистов, танцоров, систематически выступали с концертами по заранее продуманным маршрутам, во всех военных округах. ЦДКА и военные академии, московские и периферийные Дома офицеров, красноармейские клубы — все это было полем действий исполнявшего обязанности начальника Военно-театрального отдела ЦДКА, как мы его называли, «маршала» музыкальных сил ЦДКА, Семена Семеновича Мельшиана. Чудесный человек, доброжелательный, железной воли, Мельшиан умел руководить людьми, поддерживать все ценное, новое, быть принципиальным, отстаивать и укреплять завоеванные позиции в деле музыкально-эстетического воспитания воинов Красной Армии. Настойчивости в защите задуманного и осуществляемого в плане обслуживания Красной Армии искусством, музыкой можно было поучиться у Мельшиана. Он был настоящей душой Военно-театрального отдела, руководителем умелым и авторитетным для всех коллективов и вышестоящих организаций, в ведении которых находился отдел.

Вспоминаются любопытные эпизоды, связанные с предысторией Краснознаменного ансамбля, к которому я был близок с самого его возникновения.

Маленький, состоявший сначала из 12 человек, затем выросший до 18 участников, Ансамбль красноармейской песни и пляски, успевший своими первыми работами завоевать популярность не только у военных слу-

шателей, получил ответственное задание — выступить в концерте в Большом театре. Приказ исходил от наркома — Климента Ефремовича Ворошилова, одобдившего прослушанные им выступления ансамбля и весьма ободвившего Александра Васильевича Александрова. Но маленький коллектив, хорошо справлявшийся на небольших сценах со своими первыми программами — «22-я Краснодарская дивизия в песнях», «Первая Конная в песнях», «Особая Дальневосточная в песнях», — безусловно потерялся бы на огромной сцене Большого театра. Необходимо было срочно найти выход. День концерта в Большом театре был уже назначен. Мельшиан с Александровым совещались недолго, и решение было принято «революционное»: ансамбль должен вырасти до ста человек в считанные дни. Все это было обдуманно до мельчайших деталей: в Московской консерватории, где авторитет Александрова как профессора был непре-рекаем, и в ГИТИСе начался срочный отбор голосов. Все отобранные зачислялись на довольствие (по-военному!) и объявлялись если не мобилизованными, то, во всяком случае, обязанными в дни подготовки к концерту жить на казарменном положении в помещениях ЦДКА, где и проводились ускоренным темпом репетиции. Талант Александра Васильевича был необычаен — он внушал певцам абсолютное доверие и требовал от них отдачи в полной мере. Песни новыми участниками ансамбля были не только разучены, но и составили единое художественное целое с прежними программами.

На сцене Большого театра коллектив выступил уверенно и успешно. Ансамблю в дальнейшем его развитии была суждена большая, яркая, неповторимо своеобразная музыкально-сценическая судьба. Ведь ансамбль песни и пляски как новая форма сценической жизни песни явился первооткрытием именно под сенью Центрального Дома Красной Армии.

Семен Семенович рассказывал, что концертное «крепление» ансамбля в Большом театре получило положительную оценку у Сталина, который в беседе с Александровым посетовал на несколько «жидкое» звучание хора и посоветовал увеличить состав ансамбля до 175 человек.

Прекрасное исполнение песен, стройное, достаточно мощное, скрыло недостатки в чисто постановочном, так сказать, декоративном плане: не всех хористов удалось

одеть в красноармейскую форму, стоявшие в задних рядах были обуты в обычные ботинки, на них были штатские брюки, а передние щеголяли в до блеска начищенных сапогах и красноармейских гимнастерках.

Как бы то ни было, ансамбль начинал новую жизнь. Были командированы на Украину помощники Александра (как когда-то ездил Михаил Иванович Глинка в Малороссию за полнозвучными басами и звонкоголосыми тенорами) — им надлежало найти и привезти в Москву мужчин с хорошими голосами, которые после надлежащей учебы под руководством Александра Васильевича смогли бы вступить в красноармейский ансамбль.

Много раз бывал я на репетициях ансамбля, наблюдал за ростом его мастерства, за увлеченной работой Александрова и П. Ильина, создававших совершенно новую форму выступления ансамбля, по существу, рождая новый, революционный жанр эстрадного искусства, нигде, кроме Советской страны и Советской Армии, и не могший возникнуть. Художественный руководитель и режиссер работали с каждым участником ансамбля, в своем подавляющем большинстве связанным с красноармейской самодеятельностью. Ансамблисты служили в частях различных военных округов и приобщены были лишь к начаткам музыки и довольно примитивного сценического действия.

Надлежало обучить новое пополнение, сплотить людей в единый и органически действующий коллектив, превратив любителей — певцов, инструменталистов и танцоров — в хорошо подготовленных профессионалов. И вместе с тем привить всем им свойственные Советской Армии сознательную дисциплину, уверенность в своей силе и жажду самосовершенствования. Перед ансамблем была поставлена задача: содействовать своим искусством воспитанию в народе высоких патриотических чувств.

С неослабевающим интересом слушал я, как работали Александров и Ильин с будущими артистами ансамбля, сколько такта и терпения вкладывали они в эти занятия, превращавшие уроки, служебные часы в подлинный университет искусств, более того, в университет жизни.

Трудно переоценить роль А. В. Александрова в создании ансамбля и в руководстве им в продолжение

18 лет — вплоть до смерти, которая застигла его на посту, во время заграничной поездки коллектива в 1946 году.

Он был подлинной душой всего художественного организма, настоящим учителем, другом артистов, хорошо знавшим жизнь каждого из них, их способности и возможности. Он воспитал из участников ансамбля немало первоклассных артистов-вокалистов (недаром Александр Васильевич прошел школу как вокалист у знаменитого Умберто Мазетти).

Александров с первых своих занятий сумел внушить членам ансамбля, что главной целью его как художественного коллектива должно быть воспитание у красноармейской молодежи глубочайшего уважения к славному прошлому нашей армии, желания развивать ее богатые боевые традиции. Ансамбль пробуждал в слушателях чувство оптимизма, веру в силы народа, бесстрашие в преодолении трудностей. Деятельность Александрова как создателя и руководителя ансамбля неуклонно направлялась партией.

Присутствуя на репетициях Александрова и Ильина с участниками ансамбля, я с интересом наблюдал процесс превращения последних в артистов-профессионалов. Опытные руководители отыскивали и развивали в каждом свойственные ему индивидуальные черты.

Точно намеченный основателем ансамбля профиль коллектива с каждым годом вырисовывался все более отчетливо. Слушатели и зрители ансамбля, ставшего всемирно известным, прославленным детищем Советской Армии, гордятся его ярким, до блеска отшлифованным искусством. О чем заботился, что внушал своим слушателям-ученикам Александр Васильевич? Ансамбль должен был стать органической частью нашей армии, пропагандистом музыкальной культуры, своеобразным зеркалом, отражающим славу отдельных частей и знатных людей Советской Армии. Ему предстояло обслуживать воинские части в любых условиях — и в походе, и на бивуаке, поэтому ансамбль должен был быть очень подвижным, легким на подъем, не обремененным большим и сложным декоративным оформлением, обилием обычных театральных аксессуаров.

Одна из важнейших задач ансамбля заключалась в том, чтобы пробудить у слушателей желание следовать его примеру, стремление создать новые самодей-

тельные красноармейские коллективы — в том числе хоры, оркестры, а при благоприятных условиях и ансамбли.

В связи с этим Александров разработал вопрос о характере эстрадной подачи песенного материала, о принципах отбора репертуара и его классификации, о создании новых песенных жанров и идейно насыщенных, красочных циклов песен, отображающих жизнь Советской Армии.

К форме музыкально-литературного монтажа Александров, в тесном содружестве с П. И. Ильиным, пришел вполне сознательно. В ней главное место принадлежало песне. Но, вплетенная в сюжет вместе с литературными и танцевальными эпизодами, объединенная с ними в органически развивающееся целое, она приобретала характер драматический. Место статичности начинала занимать динамика. В строй вступало пусть скромное и скупое по арсеналу выразительных средств, но драматическое действие. И здесь творческий союз Александрова и Ильина становился особенно плодотворным.

Естественно, что основным содержанием монтажей были героические подвиги, патриотизм, доблесть советских воинов.

Делясь с нами, сотрудниками ЦДКА, своими планами, Александр Васильевич впоследствии вспоминал: «Были собраны и смонтированы боевые песни, которые в свое время пели, а порой и создавали бойцы...» Речь идет о бойцах овечной легендарной славой 22-й Краснодарской дивизии, героически сражавшейся под командованием Михаила Васильевича Фрунзе. Именно ее подвиги, воскрешавшие героическое прошлое Красной Армии, избрал в качестве основной темы для первого монтажа новорожденного ансамбля Александр Васильевич. «22-я Краснодарская дивизия в песнях» — так просто и очень значительно называлась первая работа ансамбля, премьеры которой состоялась 12 октября 1928 года.

Замечательные образцы беззаветной отваги и преданности Родине бойцов и командиров дивизии составили рассказ, волнующий своей правдивостью, способный воспитывать бойцов, мобилизовывать их на свершение подвигов.

Литературно-музыкальный сценарий первого монтажа был построен на воспоминаниях бойцов и командиров 22-й Краснодарской дивизии. Особенно пригодились авторам монтажа материалы из сборника «От Урала до Черного моря», выпущенного политотделом дивизии. И самый материал, и форма его эстрадной подачи вызвали живой отклик у аудитории.

Вслед за «первооткрытием» ансамбля одна за другой шли новые работы: «Первая Конная в песнях» — программа, в создании которой немалая заслуга принадлежала С. М. Буденному. Он очень благожелательно отнесся к постановочным проектам руководителей ансамбля, беседовал с ними, делился с ансамблистами воспоминаниями о героических днях гражданской войны.

Не раз посчастливилось мне встречаться с легендарным полководцем, еще в начале 20-х годов в его присутствии петь с хором швейников песни, посвященные подвигам Первой Конной армии, которой он командовал. Но здесь, в ЦДКА, в процессе создававшегося ансамблем монтажа, Семен Михайлович показался мне, да и всем его окружавшим, удивительно родным и близким — так дружески общался Буденный с людьми, по специальности от него далекими, но жадно внимавшими каждому слову, возрождавшему недавнюю историческую быль легендарных походов красной конницы. После встреч с Буденным и другими выдающимися деятелями Красной Армии коллектив приступил к работе над новым монтажом. В него были включены документальные данные и личные воспоминания ряда бойцов и командиров Первой Конной армии.

Во второй работе Александров сделал новый шаг, обогащавший найденный им жанр. Он шире и смелее использовал творчество советских композиторов, определив путь ансамбля как мощного пропагандиста современного песенного репертуара. Внимательно приглядывался Александр Васильевич к молодым авторам музыки, среди которых были и его ученики по консерватории, вслушивался в новые, найденные наиболее талантливыми из них песенные интонации, рожденные революционным временем, социалистической эпохой.

Популярнейший «Марш Буденного» Дм. Покрасса явился яркой «заставкой» новой программы, своего рода звуковой эмблемой. Боевое настроение марша созда-

вало нужные предпосылки для развертывания дальнейшего «песенного действия» в напряженном, взволнованном ритме. Марш всегда горячо принимался красноармейской аудиторией.

Прекрасно обработанная Александровым для мужского хора без инструментального сопровождения поэтичная песня П. Триодина «Ах ты, степь широкая» служила своеобразной звуковой декорацией для последующего изображения великих событий гражданской войны.

Появление красных партизан, выступающих на борьбу с красновскими бандами, характеризовалось удалой мелодией записанной и мастерски обработанной Александровым песни времен гражданской войны «Из-за лесу, из-за суровых, темных гор...». С великолепным чувством нового в фольклоре сделана эта обработка композитором — конкретный образец, которому следовали авторы, все более охотно обращавшиеся к неистощимой песенной сокровищнице народа.

Контрастно сопоставленные в монтаже величавая «Степь» и динамичная «Из-за лесу», где все голоса в движении, где ясно ощущается размах, сознание силы и конечной цели смелых походов, создают искомый драматизм, который и обыгрывался столь удачно и убедительно в постановке П. Ильина.

Вторая работа ансамбля — «Первая Конная в песнях» стала основополагающей для будущей типичной для него концертной деятельности. Военная тема имеет множество аспектов и исторического, и драматического характера, она буквально неисчерпаема и в своих оттенках, и в описываемых подвигах, и в индивидуальных судьбах людей, воинов, их совершавших.

Рассказ о Первой Конной в песнях вскоре получил боевое крещение уже не в мирных, а в военных условиях.

В качестве музыкально-иллюстративного материала Александров использовал популярный в армии «Встречный марш» С. Чернецкого, с блеском переложив его для хора. Из многократных бесед с Буденным композитор узнал любимые песни бойцов Первой Конной и включил в монтаж народные украинские песни «Ой, при лужку, при луне», «Журавель».

Давиденковская «Конная Буденного» сопровождала рассказ о походе Конной армии на Крым. Как хормей-

стер Александров делал чудеса и в малом составе ансамбля, а когда коллектив вырос, еще совершенней стала художественная отделка деталей песни, подчеркивавшая значительность, богатство ее мелодического содержания. Так, Александров выделил величавую и энергичную распевность запева, оттеняя дробность, чеканность мелодии в припеве.

Удачной находкой было заключавшее монтаж знаменитое «Яблочко», темпераментно и изобретательно исполнявшееся всем составом ансамбля — сначала певцами, а затем танцорами под аккомпанемент хора и баянистов.

Успех «Первой Конной в песнях» превзошел все ожидания. Вскоре стала очевидной воспитательная сила подобного песенного представления. Показана была «Первая Конная» в конце октября 1928 года в Центральном Доме Красной Армии, а несколько месяцев спустя Александров смог проверить действенность эмоциональной силы песенного оружия возглавляемого им ансамбля в боевой обстановке.

В 1929 году по приказу наркома К. Е. Ворошилова ансамбль выехал на Дальний Восток обслуживать части героической Дальневосточной армии. Александр Васильевич с глубоким волнением вспоминал, делаясь с нами свежими впечатлениями: «Ансамбль выступал на передовых позициях, почти на линии огня, нередко под аккомпанемент грохота орудий и ружейной стрельбы. Памятен концерт у станции Отпор. Снаряды рвались совсем недалеко от площадки, где выступал ансамбль, тем не менее концерта не прервали. Слушатели-бойцы оставались на своих местах. На боевой работе в частях Дальневосточной Красной Армии окреп и возмужал молодой, тогда еще совсем небольшой коллектив...»

В поездке ансамбль впервые спел перед массовой аудиторией записанную и обработанную Александровым для хора знаменитую «Дальневосточную партизанскую». На примере этой приобретшей мировую славу песни можно составить представление о чуткости Александрова как художника, в процессе непосредственного общения с массами углублявшего понимание вкусов народа. Из множества прослушанных на Украине песен Красной Армии он выделил мелодию, которая была сочинена одним из командиров Украинского военного округа

Атуровым. Из этой мелодии и родилась песня со словами поэта С. Алымова «По долинам и по взгорьям».

Сергей Яковлевич Алымов — поэт, охотно откликавшийся на призыв Александрова, а позднее Анатолия Новикова и других композиторов, которые часто обращались к нему со своими творческими задумками. Очень музыкальный, чуткий к песенному складу русских широких, раздольных напевов, с их глубоким эмоциональным настроением, Алымов небыстро писал свои стихи, никак не укладывавшиеся в банальное определение «тексты». Сергей Яковлевич подолгу думал, много раз варьировал, отыскивая те единственные слова, которые органически сливались бы с мелодией, глубоко врезавшейся не только в память, а в самое сердце. Показывал он свои варианты неохотно, пока не находил, как он считал, поэтический эквивалент взволновавшему его напеву.

Подобным же образом работал и Лебедев-Кумач. Вспоминаю первые шаги в песенной поэзии Василия Ивановича. Мы сотрудничали с ним в «Рабочей газете», были дружны и часто видели черновые наброски слов его будущих песен, которые он сочинял, неизменно напевая на собственные, придуманные им мотивы или «пристраиваясь», как любил говорить, к знакомым русским народным мелодиям. Работая с И. О. Дунаевским, Александровым, он был не прочь и сочинять стихи на уже готовую музыку. И это тоже, как у Алымова, было весьма далеко от ремесленного подтекстовывания. Оттого-то и трудно отличить, что в каких песнях возникало раньше — слова или музыка. Трудно потому, что процесс шел творческий, «на равных», как говорили и Алымов и Лебедев-Кумач. Так были созданы замечательные «Песня о Родине» и «Священная война», «Если завтра война», в которых музыка Дм. и Дан. Покрасс слилась воедино со стихами Лебедева-Кумача. Такая же судьба была и у «Дальневосточной» со словами Алымова.

Не рассказываю о дальнейшем триумфальном пути ансамбля — он более известен, чем начальное его создание. В 1978 году наступит юбилейная дата существования Ансамбля песни и пляски Советской Армии им. А. В. Александрова — его золотое 50-летие. Тогда, наверное, будет прослежен весь его славный путь, тес-

нейшими узами связанный и с Александром Васильевичем, его основателем, вдохновителем, и с прекрасной, уже более четверти века длящейся деятельностью Бориса Александровича Александрова. Сын унаследовал от отца глубоко человеческие черты композитора-патриота, мастера-хормейстера и человека, сумевшего спаять в художественный монолит такую громаду, которую сегодня представляет Краснознаменный ансамбль, завоевавший своим неповторимым искусством все континенты земли.

Центральный Дом Красной Армии многому хорошему положил начало в области военно-политического и эстетического воспитания как офицеров, так и рядового состава. Вот почему хочется сказать несколько слов еще и о других музыкальных коллективах, рожденных и выпестованных Военно-театральным отделом ЦДКА.

Прежде всего вспоминаю симфонический оркестр им. Осоавиахима, который начиная с 1928 года проводил большую популяризаторскую работу во многих частях Красной Армии, в красноармейских клубах, а в ЦДКА организовал несколько циклов концертов, включавших ряд выдающихся произведений мировой классики — западноевропейской и русской, лучшие сочинения советских авторов.

Он состоял из музыкантов-красноармейцев, военнослужащих, членов Осоавиахима и небольшого числа профессионалов, цементирующих молодой музыкальный организм. Первое выступление оркестра проходило на торжественном открытии ЦДКА и заслужило полное одобрение собравшегося комсостава и красноармейцев.

Созданный и выпестованный энергичным дирижером С. А. Чернецким, инспектором военных оркестров РККА, этот симфонический коллектив обнаружил все признаки жизнеспособности. Первая программа (Глинка, Глазунов, Римский-Корсаков, Чайковский) была подобрана с чуткостью художника-массовика, понимавшего, что музыкальное воспитание должно получить прочный педагогический фундамент.

Ясно вспоминаю музыкальные впечатления 45-летней давности. Прекрасный, нарядный Краснознаменный зал ЦДКА, ярко освещенный, наполнен военными слушателями, среди которых и командиры, и курсанты, и рядовые красноармейцы, собравшиеся не на эстрадный, а на

серьезный, симфонический концерт. Ему предшествует небольшая лекция, а исполняемые произведения комментируются музыковедом. Какая-то особая тишина царила в зале, всего чуть больше 10 лет назад видевшего в своих креслах чопорных дам-патронесс, воспитательниц Института благородных девиц, да и самих институток, помимо других обязательных предметов обучавшихся музыке. Среди педагогов были С. В. Рахманинов, К. Н. Игумнов — мой профессор, иногда, когда ему нездоровилось, просивший меня заменить его в классе. Это было в годах 1914—1916-м, и вспомнилось именно потому, что разительной стала перемена — и в самом здании, подвергшемся реконструкции, и в целях, которому оно служило тогда и стало служить после революции.

Я знал Семена Александровича Чернецкого еще в дореволюционные годы. Ведь он в самом начале века, еще до окончания Петербургской консерватории, где учился у Н. Черепнина, И. Витоля и М. Штейнберга, стал военным капельмейстером. Мне довелось слышать под его управлением концерты, в которых исполнителями были лучшие военные духовые оркестры, а программы состояли не только из маршей и всевозможных попури и фантазий на темы из популярных опер и балетов, а порой и из классической музыки, переложенной для духового состава.

Хороший музыкант, Чернецкий обладал организаторскими способностями, позволившими ему после Октябрьской революции занять весьма ответственный пост инспектора военных оркестров Петроградского военного округа, а с 1924 года в течение почти четверти века быть инспектором военных оркестров Советской Армии. В 1932 году, после организации симфонического оркестра им. Осоавиахима, Чернецкий возглавил Образцовый духовой оркестр Московского военного округа (впоследствии именовавшийся Показательно-образцовым духовым оркестром Министерства вооруженных сил СССР).

Много раз я выступал и с Образцовым духовым оркестром, и с симфоническим оркестром им. Осоавиахима в качестве лектора, бывал на репетициях, поэтому знал не только положительные черты Чернецкого как музыканта и дирижера, но и отрицательные стороны

его как деятеля, проявлявшего порой излишнюю прямолинейность, а иногда даже допускавшего неоправданные вольности в трактовке некоторых музыкальных произведений.

Что получалось у Чернецкого всегда отлично — это исполнение маршей, которых он был не только толкователем, но и автором — он написал много музыки строевого репертуара. Железный, четкий ритм, проверенный раз и навсегда темп, умение бравурности музыки показать в наиболее выгодном, эмоционально-приподнятом тоне — все это отличало Чернецкого, особенно в раннюю пору его военно-дирижерской деятельности. К чести Чернецкого как музыканта, он, когда стал проводить симфонические программы в ЦДКА, сумел внутренне перестроиться, видимо вспомнив все, чему его учили такие прекрасные профессора, как Максимиллан Осеевич Штейнберг, И. И. Витоль и Н. Н. Черепнин. Во всяком случае, зная, что в зале, помимо обычного контингента военнослужащих, постоянно присутствовали профессиональные музыканты, Чернецкий как бы подтягивался, требовал от себя и оркестра максимума выразительности, точности в нюансах, выверенности строя. Программы проходили с успехом, привлекая все больше симпатий к серьезной музыке у слушателей, ранее с ней не встречавшихся или просто не веривших в свои способности разобраться в собственных впечатлениях и ощущениях от прослушанных сочинений.

После Чернецкого, который всецело отдался своей инспекторской работе и военно-дирижерской специальности, во главе симфонического оркестра им. Осоавиахима стал В. В. Целиковский, опытный музыкант, воспитавший любительский симфонический оркестр клуба совторгслужащих, который часто выступал в рабочих клубах и на центральных концертных площадках.

«Золотым» периодом в деятельности оркестра им. Осоавиахима были, несомненно, годы 1934—1935-й, когда его художественным руководителем стал Лев Петрович Штейнберг, один из старейших и талантливейших советских дирижеров, много лет работавший в качестве дирижера в Большом театре Союза ССР.

Но прежде чем перейти к описанию этого периода и коснуться творчества Штейнберга, не могу обойти молчанием один из эпизодов, связанный с Чернецким и

возглавляемым им тогда Образцово-показательным оркестром.

Дело было в годы Великой Отечественной войны, когда почти ежедневно я читал шефские лекции в различных воинских частях, госпиталях. Однажды Семен Александрович Чернецкий предложил мне выехать с оркестром в военный санаторий, расположенный в Архангельском, замечательном уголке живописного Подмосковья. Оркестр подготовил для раненых и выздоравливающих довольно большую программу из произведений Чайковского. В санатории было много офицеров — от лейтенантов до генералов, были и солдаты.

Перед концертом мне предстояло прочесть небольшую — минут на сорок — лекцию, затем аннотировать всю программу. Чернецкий с немного лукавой улыбкой обратился ко мне: «Вас ждет сюрприз — после концерта увидите какой!..» Ничего не понимая и не представляя, какой сюрприз мог ждать меня в санатории или госпитале, я, по правде говоря, забыл о загадочных словах дирижера и приступил к лекции. Слушали отлично, тишина была, о какой я любил мечтать, творческая. Затем — небольшой концерт, прошедший с успехом. Уставший, я сел вдали от эстрады и приготовился смотреть на танцы выздоравливавших воинов, обещанные им дирижером. Оркестр, только что хорошо исполнивший «Итальянское каприччио», финал Четвертой симфонии, увертюру «1812 год», чуть отдохнув, заиграл вальс из «Лебединого озера», танцы из «Щелкунчика». И под эту балетную музыку жизнерадостно, непринужденно стали танцевать выздоравливающие, одетые в санаторные костюмы, — значит, без знаков различий. Я вскоре обратил внимание на молодого человека, танцевавшего, как мне показалось, более ловко и свободно, чем остальные. Все новые и новые «дамы» — видимо, сестры, врачи — подходили к нему, и он без усталости танцевал, сам получая удовольствие и заражая своих партнерш темпераментом и изяществом. «Не знаете, кто этот танцующий так безостановочно?» — спросил я Чернецкого. «А вот я вас сейчас с ним познакомлю», — с лукавой улыбкой ответил Семен Александрович и подвел меня к паре, остановившейся на полушаге — оркестр сделал передышку. Чернецкий знакомит нас, называя мою фамилию, танцор же, еще не остывший от очередного полё-

та в вальсе, назвал свою фамилию — Маресьев. Я буквально ошеломенел, зная, что легендарный летчик во время бесстрашных боев потерял обе ноги. «Как же это может быть? — молнией пронеслось у меня в голове. — Безногий человек танцует, да еще как ловко отстукивает ритм, как изящно и красиво танцует?!» Маресьев, видя мое нескрываемое замешательство, предложил тут же: «Отойдемте в сторонку, я кое-что вам покажу». Он поднял по очереди штанину на каждой ноге, смеясь, продемонстрировал ортопедическую замену собственных конечностей. Сделал это легко, без бахвальства.

Потрясенный, я в тот же вечер позвонил по телефону Сергею Сергеевичу Прокофьеву, зная о его заинтересованности повестью Бориса Полевого, рассказал о поразившем меня непрерывном танце неутомимого Маресьева и наивно предложил самому на него посмотреть. Прокофьев со свойственным ему юмором ответил: «Вот напишу оперу, тогда посмотрю и на его танцы» — и приветливо поблагодарил за звонок.

Образ танцующего Маресьева надолго остался у меня в памяти. И когда в 1948 году на закрытом просмотре, а в 1960-м на спектакле в Большом театре я вспомнил пережитую встречу с Маресьевым, то думал: в жизни, в реальной обстановке — без режиссера! — эта сцена была во сто крат сильнее!..

Возвращаясь к фигуре дирижера Л. П. Штейнберга, человека с незаурядной судьбой, подлинного советского патриота, мне думается, незаслуженно обойденного вниманием критики. Мне довелось встречаться со Львом Петровичем еще в первые революционные годы — в Одессе, Киеве, а затем на частых наших общих выступлениях, так как оркестр им. Осоавиахима постоянно выступал на моих лекциях — в Педагогическом институте им. Ленина, в МГУ, в Медицинском институте. И всюду, не спрашивая о гонораре, с великой охотой выступал Штейнберг, предварительно готовя с оркестром нужную мне по ходу лекции программу. Крупный дирижер, Лев Петрович импонировал и оркестрантам, беспрекословно выполнявшим его художественные намерения, и студенческой аудиторией, всегда встречавшей его овацней.

Хотел бы, чтобы предлагаемый вниманию читателей очерк о Л. П. Штейнберге в некоторой степени возместил почти отсутствующую о нем литературу.

В списках личного состава 6-го полка связи Киевского военного округа значился «почетный красноармеец», возраст которого превышал обычный призывной возраст в три с лишним раза. 70-летний красноармеец связи заслужил свое звание постоянным и активным участием в культурно-музыкальном обслуживании РККА. Бесчисленные концерты для командного состава и красноармейцев с первых лет революции, воспитание из музыкально способных красноармейцев хороших музыкантов, многие из которых впоследствии сделали музыку своей профессией, дали седому, но горячему, подвижному и жизнерадостному, как юноша, маститому дирижеру Л. П. Штейнбергу право на получение такого почетного звания. Это было в 1923 году, когда Штейнберг уже имел за плечами около 30 лет дирижерского стажа.

12 января 1934 года в сияющем огнями Большом театре торжественно праздновался 40-летний юбилей дирижерской и композиторской деятельности тогда еще народного артиста республики (позже он был удостоен звания народного артиста СССР) Льва Петровича Штейнберга. Юбиляр дирижировал одной из своих любимых опер — «Аидой» Верди. Великолепен был состав юбилейного спектакля. Аида — К. Г. Держинская, Амнерис — Н. А. Обухова, Радамес — Н. Н. Озеров, Амонасро — С. Ф. Савранский, Рамфис — В. Р. Петров. Все, кроме Озерова, в ту пору заслуженного артиста республики, народные артисты республики. Постановка, как всегда у А. В. Лосского, роскошная, впечатляющая красками декораций художника Г. Ф. Кольбе. Спектакль удался на славу, хотя иные критики сетовали на излишнюю, по их мнению, помпезность и натуралистичность некоторых сцен.

К тому времени дирижеру было уже 64 года. Однако несмотря на это по-молодому загорался Штейнберг, когда вставал за пульт и в опере, в Большом театре, в котором работал непрерывно много лет, и на симфонической эстраде, где он, особенно летом, был частым и любимым публикой гостем.

После смерти Вячеслава Ивановича Сука, великого мастера оперной сцены, которому Большой театр был обязан расцветом, особенно в послереволюционную пору, Л. П. Штейнберг остался не только старейшим и

опытнейшим, но и наиболее ярко выраженным как дирижер знатоком оркестра.

Определенный, пластически выразительный и энергичный, волевой взмах руки, тонкий рисунок гибкой, словно вездесущей палочки, юношеский темперамент, регулируемый ясным чувством стиля, вечные поиски новых логически и эмоционально обоснованных нюансов — это ли не свойство подлинного, прирожденного дирижера, умудренного большим, долголетним опытом и наделенного незаурядным даром. Л. П. Штейнберг, дирижировавший сотый и пятисотый раз Пятой симфонией Чайковского, пылко, творчески свежо искал новые пути, новые краски для интерпретации гениального создания. Снова и снова продумывал он свою концепцию сочинения, углублялся в эмоциональную основу произведения, читал переписку композитора с близкими ему людьми, искал и находил крупные штрихи и мельчайшие детали в симфонии, издавна знакомой и родной, но способной вновь и вновь открывать в душе художника, да и чуткого слушателя, неизведанные глубины чувств.

Лев Петрович в течение всей своей жизни не устал мечтать: он был дирижером-романтиком. Любил вести оперу, освещенную могучим гением поэта и талантом композитора, вооруженного безукоризненным знанием музыкально-сценических законов, — «Демон». Казалось бы, что нового можно открыть в этой до малейшей мелодической крупинки знакомой музыке? Однако Штейнберг неутомимо искал и, главное, находил какие-то неуловимые оттенки в рубинштейновской «Ноченьке», в знаменитых ариях Демона. И слушателям представлялось, что опера молодела от трепетного прикосновения к ней руки старого дирижера, не сдающего летам ни темперамента, ни своей памяти.

Широко, уверенно, монументально и горячо вел Лев Петрович «Князя Игоря». Сцена в половецком стане, бурные волны половецких плясок, знойная лирика Кончаковны, глубокая скорбь хора поселян — все многообразие грандиозного детища Бородина воплощалось Штейнбергом внушительно, красочно, с редким вкусом.

«Царской невестой» Л. П. Штейнберг дирижировал с особой охотой. Мягкость, просветленность, прозрачность лирики Марфы, глубокий драматизм сцен Люба-

ши и Грязного, суровый колорит эпохи, злобный облик опричнины — как чудесно все это воплощено композитором, сколько ласковых, прекрасных мелодий рассыпал его гений в опере, настолько же мудрой, насколько и красивой.

Штейнберг был учеником Римского-Корсакова. Беседы с композитором помогли ему найти верный путь к раскрытию мыслей и чувств, вложенных в оперу художником. Бережно, с большим тактом проводил ее Штейнберг, не производя необоснованных экспериментов над живой тканью оркестрового языка, стремясь к выявлению в максимальной степени реалистических черт, которыми так богата опера.

Дирижер, незаметно помогавший актеру-певцу, дирижер, опираясь на уверенное мастерство которого даже малоопытный певец чувствовал себя крепче, спокойнее, ощущал твердую базу для своих исполнительских намерений, — таков был Лев Петрович Штейнберг, всегда остававшийся чутким руководителем, добрым, отзывчивым товарищем — другом артиста. Обладая колоссальным, многолетним опытом, он был зрелым, взыскательным — к самому себе и ко всем своим соратникам, — подлинным художником.

Лев Петрович получил крепкую основу для своего мастерства в Петербургской консерватории. Родился он в 1870 году в городе Екатеринославе, и уже на одиннадцатом году жизни ярко одаренный ребенок поступает в консерваторию по классу рояля к профессору фон Арку. Десять лет пребывания в Петербургской консерватории в годы расцвета педагогической деятельности Антона Рубинштейна, Римского-Корсакова, Лядова вооружили юношу солидным багажом знаний, внушили ему огромную самоотверженную любовь к музыке. По окончании занятий с фон Арком Лев Петрович поступает в класс Антона Рубинштейна. Теорию композиции он проходит у Римского-Корсакова и Соловьева, строгий стиль контрапункта у проф. Иогансона, гармонию — у Лядова. Экзаменационная работа Штейнберга — кантата для хора, оркестра и солистов «Самсон» с успехом была исполнена на выпускном акте. Месяц спустя по окончании консерватории (1892) Штейнберг дебютирует как дирижер. В течение шести летних сезонов он дирижировал симфоническими концертами на курорте Дру-

скеники. С этой поры начинается непрерывная деятельность Льва Петровича как симфонического дирижера в Петербурге, Кисловодске, Киеве, Тифлисе, Харькове, Одессе, Ростове-на-Дону, Баку, Варшаве, Казани, Саратове, Симферополе, Гельсингфорсе, Выборге и других городах. Вся Россия знакомилась с молодым, талантливым дирижером, несшим в гущу масс прекрасную классическую музыку, пропагандировавшим русскую классику.

Дебютным оперным спектаклем Л. П. Штейнберга была «Русалка» Даргомыжского в петербургском театре Кононова. Частная опера в Москве, Панаевский театр в Петербурге, наконец, предел мечтаний — «Валькирия», «Аида» и «Пиковая дама» в Мариинском театре — таков путь роста достижений молодого дирижера.

В 1914 году Лев Петрович по приглашению известного театрального деятеля-новатора Сергея Дягилева дирижирует оперным сезоном в Париже и Лондоне. Здесь им были поставлены с участием Шаляпина «Князь Игорь», со Смирновым — «Майская ночь» и др.

Вся крупная оперная провинция великолепно знала Штейнберга. Харьков, Киев, Баку, Одесса обязаны во многом своей оперно-театральной культурой Л. П. Штейнбергу. Он пропагандировал оперы Мусоргского и Римского-Корсакова, Россини, Вагнера, Чайковского и Глинки, Моцарта и Верди, страстно боролся за то, чтобы оперная классика заняла достойное место на сценах лучших дореволюционных театров.

Штейнберг был разносторонне образованным и талантливым музыкантом, плодовитым композитором и умелым, опытным педагогом, готовившим дирижерские и певческие кадры. Его перу принадлежат три симфонии, балет «Мирра», несколько симфонических поэм, оркестровая фантазия «Украина», кантата «Октябрь», траурный марш на смерть Ленина, опера «Десять дней, которые потрясли мир», симфоническая картина «Красная площадь», скрипичный концерт, ряд произведений для духовых оркестров, сборники красноармейских песен и т. д. Штейнберг оркестровал оперу украинского композитора-классика Н. Лысенко «Тарас Бульба». Среди учеников Льва Петровича многие получили известность как оперные и симфонические дирижеры, долгие годы работавшие в Москве, Киеве, Свердловске.

Революция вдохнула новые творческие силы в художника, как раз в те дни отмечавшего четверть века своего служения музыкальному просвещению масс. С первых дней революции Л. П. Штейнберг всем сердцем уходит в строительство новой музыкальной культуры, тысячекратно расширившей свои возможности после великих дней Октября. 36 симфонических концертов для рабочих бакинских нефтепромыслов были одним из звеньев в его энергичной и плодотворной работе для новых, рожденных революцией слушателей.

Штейнберг принимал непосредственное и горячее участие в организации профессиональной работы среди оркестрантов. Он был первым, самым инициативным среди основателей Киевского союза оркестрантов, впоследствии соединившегося с Рабисом. В 1918 году, в период гетманщины на Украине, Лев Петрович, работая в Киевском оперном театре, проводил забастовку, имевшую задачей улучшить материально-бытовые условия оркестрантов, служивших на частных предприятиях. Со свойственным ему темпераментом он лично снимал с работы штрейкбрехеров. Гетманские власти не жаловали деятелей, подобных Штейнбергу, подвергали его бойкоту. Лев Петрович покинул Киев и обосновался в Одессе, где развернул кипучую деятельность, организовав одну из первых советских филармоний. Снова дирижерство и упорная, кропотливая организационная работа.

Со Львом Петровичем я близко соприкоснулся на филармонических концертах. Работая лектором, пианистом-аккомпаниатором, я видел, с какой горячностью он отстаивал высокий уровень исполнительского искусства, несомого в самую широкую аудиторию, чаще всего впервые попавшую в оперный театр, в концертные залы. Веря в талантливость народа, Штейнберг, возвратившись в Киев после восстановления там Советской власти, организует народную консерваторию и первую оперную студию, куда в значительном количестве вошли талантливые певцы из рабочей среды.

Штейнберга избирают председателем профсоюза Рабис. Работая в Киеве и Харькове, Лев Петрович ставит своей первой целью создание и укрепление украинской национальной оперы. Содействуя демократизации всех музыкальных учреждений — консерватории, оперного

театра, филармонии, Штейнберг крепко стоял на почве советского строя, убежденно отстаивал советские порядки — авторитетом он пользовался весьма и весьма высоким.

В 1928 году Штейнберга приглашают в Большой театр, где он работал вплоть до 1945 года — года своей смерти. В Большом театре Лев Петрович осуществил и возобновил постановки таких жемчужин оперного репертуара, как «Мазепа», «Псковитянка», «Мейстерзингеры», «Турандот», «Аида», «Севильский цирюльник» и др. Большой и устойчивый художественный успех сопровождал все эти работы маститого дирижера.

Я остановился на образе и деятельности Л. П. Штейнберга так подробно в разделе, посвященном работе «Военной филармонии» — Военно-театрального отдела ЦДКА, потому, что именно он, более нежели кто-либо из других крупных дирижеров, способствовал совершенствованию и развитию концертной практики симфонического оркестра им. Осоавиахима. С 1934 года Лев Петрович — бессменный художественный руководитель этого примечательного и по своему составу, и по своей репертуарной целеустремленности коллектива. Отличный и терпеливый воспитатель, педагог с огромным, многолетним опытом, Штейнберг правильно подошел к той еще не оперившейся музыкальной молодежи, которая и составляла ядро оркестра. Уважая труд каждого из красноармейцев-оркестрантов, Лев Петрович без устали репетировал — и с каждым из музыкантов отдельно, и собирая их по группам, уча ансамблевой спаянности, настоящему оркестровому строю.

Помню, как по невольной ассоциации я сравнивал репетиционную работу Штейнберга с оркестром с занятиями Кусевицкого. И тот и другой не считались со временем. Репетиции были многочасовыми, и никто никогда не сетовал, не выражал недовольства по этому поводу. Но у Кусевицкого был оркестр, состоявший из «сливок» оркестровых музыкантов, в нем были и профессора, и опытные мастера, наряду с талантливой молодежью, прошедшей полный консерваторский курс, и к тому же все материально зависели от своего дирижера — оркестр же был его собственностью! А красноармейцы, составлявшие основной костяк оркестра ЦДКА, были военно-обязанными, часто даже сверхсрочниками. Не все они

имели достаточную профессиональную подготовку, лишь немногие прошли известную школу в музыкальных училищах, а некоторые в консерваториях, но опыта оркестровой игры им не хватало. С. А. Чернецкому, начинавшему готовить к выступлениям красноармейский симфонический оркестр, было нелегко, но ему, как военному инспектору оркестровой службы РККА, сама военная дисциплина помогала в работе.

Штейнберг же получил в значительной степени измененный состав оркестра — в нем много было новичков. И все же результат воспитательной работы с оркестром им. Осоавиахима поражал. Уважение к дирижеру вызывало беспрекословное и вполне осознанное подчинение его указаниям. За короткое время оркестр ЦДКА превратился в один из лучших симфонических ансамблей в Союзе.

Мне приходилось десятки раз выступать с оркестром в шефских поездках, всегда с великой охотой, безотказно возглавляющихся Л. П. Штейнбергом. Мы побывали в Смоленске, Иванове, Ростове и других городах, всюду выступая в Домах Красной Армии, в красноармейских клубах, а иногда просто в казармах, и я не помню случая, когда оркестр играл бы небрежно, не в полную силу. Ответственные программы проводились всегда с подъемом, Штейнберг умело наэлектризовывал и оркестр, и аудиторию, сидевшую в полной тишине и как бы раскрывавшуюся навстречу дивной музыке Глинки и Чайковского, Бетховена и Бородина.

В такие минуты я особенно ясно ощущал: Лев Петрович понимал свою миссию музыкального пропагандиста не только как маститый дирижер с европейским именем, орденоносец, народный артист СССР, дирижер Большого театра, но и как почетный красноармеец 6-го полка связи Украинского военного округа.

Заканчивая рассказ о широком поле деятельности Военно-театрального отдела ЦДКА им. Фрунзе, хочется вспомнить еще и большой балалаечный оркестр, который интересно начал свою работу, выступая и в ЦДКА, и в Домах Красной Армии ряда военных округов, но, к сожалению, вскоре превратился в нечто вроде крупного балалаечного джаза, где момент развлекательный стал довлеть над музыкально-пропагандистским. Балалаечный оркестр не оставил заметного следа в деятельности

Военно-театрального отдела, подобно симфоническому оркестру им. Осоавиахима, память о котором жива и до сих пор.

Долгое время существовавшие концертные группы-бригады, в воспитании которых большая роль принадлежала замечательной певице Евгении Ивановне Збруевой (многие ее ученики и ученицы украшали своим искусством все бригады, несшие с достоинством имена Бетховена, Глинки, Моцарта, Чайковского, Мусоргского), оправдали свое назначение. Их с нетерпением ждали во всех концах СССР — везде, где существовали очаги культурно-просветительной работы среди воинов Красной Армии. Сибирь и Средняя Азия, Дальний Восток и Закавказье радушно принимали в своих Домах Красной Армии, в красноармейских клубах певцов и инструменталистов, лекторов и чтецов, несших музыкальное и поэтическое слово, проникавшее в сотни тысяч сердец воинов-патриотов и помогавшее им становиться высококультурными людьми.

Глава 6

Встречи с мастерами оперной сцены

По роду своей многолетней деятельности в качестве музыкального критика и лектора-пропагандиста мне посчастливилось встречаться, а в ряде особенно дорогих мне случаев подружиться с замечательными певцами и инструменталистами, первоклассными дирижерами. Мне хочется восстановить в памяти черты многих выдающихся мастеров оперной сцены — дирижеров и певцов, которых отличали не только высокоталантливая деятельность, но и просто человеческая сущность их характеров. Вспоминаю беззаветную увлеченность этих мастеров своим искусством и умение вовлечь в мир прекрасного тысячи простых людей, разбудить в иных из них дремлющие, не всегда осознанные творческие способности. Как счастливы были они возможности нести людям радость от соприкосновения с искусством драматической и лирической музыки.

Очерки о дорогих мне людях, в душах которых царила музыка, будут разными по объему, разными по стилю — в зависимости от степени близости к ним, моей способности проникнуть в их творческую лабораторию.

Я уже рассказывал о своей встрече с Вячеславом Ивановичем Суком, пригласившим меня по рекомендации Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова прочесть вступительную лекцию о творчестве Чайковского перед концертом в Сокольниках в конце 20-х годов.

Еще в дореволюционные годы, как только на концертных афишах появлялась фамилия Вячеслава Сука, наши любители-музыканты из университетского студенческого симфонического оркестра, руководимого Василенко и Плаксиным, устремлялись в концертные залы либо к эстрадам в Сокольниках, в саду «Эрмитаж», где в летнее время устраивались симфонические собрания. Мы знали, что предстоит большая радость встречи с великолепной, безукоризненной трактовкой симфоний Чайковского, произведений Вагнера, Бетховена, Моцарта. Мы не задавались целью анализировать те или иные черты, присущие исполнительской личности Сука как дирижера. Мы просто наслаждались той глубиной и естественной красотой музыки, которую вызывал к жизни своими скупыми, лишенными внешней эффектности жестами Вячеслав Иванович.

Вся музыкально-художественная жизнь Сука протекала в основном в Большом театре. На спектакли, где дирижировал Вячеслав Иванович, попасть было нелегко: билеты стоили дорого, и в очередях приходилось стоять долго. Его имя обеспечивало спектаклю такой же успех, как участие в нем Неждановой, Шаляпина, Собинова, — кстати, спектаклями, в которых они пели, часто дирижировал Сук. Нас, последними уходивших из театра, провожала обычно улыбка дирижера.

Облик Вячеслава Ивановича Сука был полон обаяния; до последних месяцев своей жизни он, несмотря на седину, украшавшую большую, широкую голову с высоким лбом, был молод. Лет ему было много, но сколько ни приходилось с ним встречаться, беседовать, он никогда не жаловался на усталость. Всегда был ласков — именно ласков, а не просто любезен — с теми, кто к нему обращался (а обращались многие), стараясь именно от него получить исчерпывающие указания: в каком темпе, с какими нюансами исполнять ту или иную сцену в подготавливаемой им к постановке опере. И хотя на репетициях обо всех деталях исполнения речь шла многократно, Вячеслав Иванович вновь и вновь растолковывал спрашивавшим свои намерения трактовки того или иного эпизода, сцены, ансамбля или арии.

Долгие годы был я дружен с замечательной арфисткой, гордостью оркестра Большого театра, Ксенией Александровной Эрдели. Сама блестящий виртуоз, она

воспитала в Московской консерватории целую плеяду молодых арфисток, чем заслужила высокое признание В. И. Сука. Ксения Александровна всегда восторженно говорила о работе Сука с оркестром, певцами. Доброжелательный, мягкий в обращении, Вячеслав Иванович был неумолимо строг, когда речь шла об отклонениях от авторских указаний, которым сам он твердо следовал. Влияние, оказанное на Сука в годы его молодости такими корифеями русской музыки, как Чайковский, Римский-Корсаков, как бы по наследству, по естественной преемственности переходило к руководимому им коллективу. Много общаясь в 20-е годы с артистами и музыкантами Большого театра, я не мог не заметить, как высок был человеческий и артистический авторитет Сука. Его слово было законом, всеми принимаемым также и потому, что оно служило истинным мерилom эстетической ценности того или иного художественного явления.

Не вдаваясь сейчас в оценку разных спектаклей, виденных мной в Большом театре под управлением Вячеслава Ивановича (это были «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» — многократно, несколько реже — «Снегурочка», «Садко», по одному разу — «Майская ночь», «Золотой петушок» и репетиции «Сказания о невидимом граде Китеже»), могу кратко резюмировать: в них торжествовала музыка. Оркестр никогда не подавлял певцов, но давал им верное направление, воодушевлял той правдой переживания, в музыке заключенной, которую остро чувствовал и умел передать дирижер.

Вячеслав Иванович Сук никогда не противопоставлял себя коллективу. Выражение «первый среди равных» я слышал от него, когда в перерыве между репетициями он говорил с оркестрантами, оно означало — первый по ответственности. Вот почему так упорно, настойчиво Сук добивался от каждого исполнителя — были ли это певцы-солисты, или хористы, или оркестранты — абсолютно четкого воплощения в звуках, в сценическом поведении намерений автора. Партитура — это заповедь автора, не раз говорил Вячеслав Иванович, и отходить от нее не имеет права ни один из исполнителей. Придумывать ничего не надо — все написано в нотах, указано в авторских замечаниях. Дирижер только должен мысль автора довести через исполнителя к слушателю и зрителю (если это сценическая музыка).

Большое сердце музыканта нашло гармонический отклик у великого учителя сцены, ее реформатора, гениального режиссера и актера — Константина Сергеевича Станиславского. Всего один раз мне посчастливилось присутствовать при беседе двух изумительно тонких и глубоких художников. Речь шла о постановке «Майской ночи» Римского-Корсакова в Оперной студии-театре им. Станиславского. Надо было видеть, с каким уважением выслушивали собеседники мнения и предложения друг друга, как подкрепляли свои соображения очень конкретными, прямо «зримыми» примерами. Я не стану передавать подробно содержание этой памятной беседы — важна была атмосфера духовной близости больших художников, атмосфера, способствовавшая рождению спектакля, где сценическая культура Художественного театра и музыкальные традиции Большого театра творчески взаимно дополнялись и создавали искомый синтез искусств, долгое время питавший наследников двух корифеев театра.

Вячеслав Иванович Сук, которого я видел и слышал много раз на спектаклях, репетициях, концертах, все же был для меня в основном лишь большим художником — непосредственно с ним я близок не был.

Два других больших дирижера — Самуил Абрамович Самосуд и Николай Семенович Голованов — вошли в мою критическую, да и во всю художническую жизнь не только как замечательные музыканты, но и как люди, с которыми я общался постоянно в театре или концерте и, помимо того, в обыденной жизни, в творческой беседе, иногда даже в споре, особенно если он был обоюдоинтересен. Очень разные — по темпераменту, по характеру дарования, обращения с окружающими, — но оба целеустремленные, влюбленные в театр, музыку, искусство в целом, в жизнь, и Самосуд, и Голованов были в музыке явлениями событийного порядка, явлениями, рожденными и обусловленными советской действительностью.

Не претендуя на всеохватную характеристику каждого из них, ярких в своей самобытной индивидуальности, попытаюсь дать зарисовку, выхватив, как мне кажется, кое-что типическое из их повседневной и творческой жизни.

За освещенным пюпитром — дирижер с сосредоточен-

ным лицом и со взвихренными волосами. Брови чуть нахмурены, взгляд исподлобья, как бы пронизывающий весь оркестр. Мгновение — и не узнать это подвижное лицо. Всей фигурой дирижер повернулся к партеру. «Слышите, оркестр выступает в новой роли — он не только играет, но и поет!» — говорит он об исполнении оркестрантами массовой казачьей песни, только что необычным своим звучанием наполнявшей театр. И мягкая, словно виноватая улыбка делает его лицо с крупными чертами почти мальчишеским, по-детски забавным и лукаво-радостным. Это Самуил Абрамович Самосуд на репетиции «Тихого Дона» — оперы Дзержинского.

Самосуд замечателен, помимо своих музыкальных достоинств, особенностей как дирижера, также умением зажигать весь легко и свободно подчиняющийся ему в процессе работы коллектив. Он горит сам и передает свое горение исполнителям, заражает их чувством большого пафоса, подлинной патетикой, искрящимся весельем или глубокой скорбью, смотря по тому, чем волнуется в данную минуту автор — композитор, музыку которого трактует дирижер.

Самосуд — это новый, советский тип дирижера-энтузиаста, наиболее требовательного к себе, но бескомпромиссного по отношению к артистам, музыкантам. Враждебность к формальному, холодному, ремесленно-аналитическому взгляду на искусство — его символ веры. Характерно, за что бы ни взялся Самосуд, он прежде всего ищет идею, зерно истины в произведении, скрытую в нем правду. Это как бы его сверхзадача в искусстве.

Если попытаться нарисовать творческий портрет Самуила Абрамовича крупными штрихами, то на первом плане окажется бесконечная вера его в силы человека, умение разбираться в людях, романтическое увлечение всем молодым, только раскрывающимся в своих потенциальных возможностях. Отсюда — смелость Самосуда в отношении молодых авторов, актеров, отсюда — дерзость фантазии в сочетании с огромными знаниями законов сцены, музыки, поисками синтеза всех средств театрального представления, воздействующего на психику, чувства зрителя-слушателя.

Когда неискушенный театрал читал на афишах, что режиссером оперы «Руслан и Людмила» приглашен известный балетмейстер Р. Захаров, то ему становилось

не по себе: превращают, мол, глинкинскую, полную драматизма оперу в балет. А на поверку получился благоуханнейший из спектаклей, волшебное зрелище с ослепительно жизнерадостной музыкой.

Привыкший подчинять самое движение человеческого тела музыкальному замыслу композитора, балетмейстер Захаров оказался стократ ближе к творению Глинки, нежели фокусники-режиссеры, выдумщики формы без содержания или вопреки ему. Решился на этот удачный эксперимент — превращение балетмейстера в оперного режиссера — Самосуд. Разумеется, и сам дирижер принимал деятельное участие в решении спектакля режиссером. Это было во всех постановках, которыми дирижировал Самуил Абрамович.

Безграничная вера в советского человека — композитора, актера, зрителя — была подкреплена у Самосуда удивительной активностью, заботой о их росте, непримиримой критикой ошибок и действенной помощью в любом виде творчества.

Сколько незнакомых ранее оперному театру имен благодаря инициативе смелого дирижера получили всенародное признание! Не ощутил ли в самом начале своего так незабываемо ярко вспыхнувшего творческого пути талантливейший из талантливых Д. Шостакович внимательную руку Самосуда, привлекшего его к театру вплотную? Не обязана ли ему творческая молодежь Ленинграда, в том числе Дзержинский, Желобинский, Волошинов, за много лет работы там Самуила Абрамовича своим выдвижением, закреплением в оперном театре? Она ощущала его повседневную отеческую заботу. Меткая и острая критика дирижера, талантливость музыкального решения спектаклей способствовала росту их мастерства.

Самосуд был предельно внимателен к смело выдвигаемым им молодым актерам. От всех артистов, а в еще большей степени от исполнителей главных ролей в операх он требовал глубокого познания произведения в целом, полного отчета в понимании его идейной сути.

Опера, горячо любимая Самосудом сценическая форма, ощущалась им во всей ее сложности, комплексности. Он прекрасно понимал, что это синтетическое искусство только тогда оживает перед слушателями, когда дирижером, постановщиком, актерами-певцами в пол-

ном согласии и единстве найден ключ к раскрытию его идейно-художественного содержания.

Самосуд далеко не ошупью искал этот ключ — он упорно изучал свою специальность, а главное, он знал нашу советскую действительность, и, будучи преданным ей вовсе не отвлеченно, не абстрактно, он пытливо, иногда скрупулезно-детально отыскивал главное звено в художественном произведении. По натуре, по основной своей направленности художник-новатор, Самосуд и в классике искал это ведущее звено. Так, в постановке трагической оперы Чайковского «Пиковая дама» он настойчиво выделял страстную жажду жизни, освещавшую весь творческий процесс композитора. Не меняя природы музыки Глинки, приходил он к народным истокам его гениальной оперы-сказки, безбоязненно выводя на передний план волшебство, царящий дух фантазии двух великанов — поэта и композитора.

В операх Держинского («Тихий Дон») и Энке («Любовь Яровая») поиски Самосуда шли по иному руслу: ведь в них не история воскрешается, а рисуется — с большим или меньшим мастерством — живой вчерашний день, борьба за новую жизнь. Кто же ее творит? Надо знать этих людей, любить их пламенной любовью и глубоко ненавидеть всех мечтающих о реставрации строя эксплуататоров.

В «Тихом Доне» Самосуд старался не быть на первом плане, однако роль его в этом спектакле Малегота, так же как и во всех, решительно всех спектаклях, где бы он ими ни руководил — в Большом ли театре, Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, — не ограничивалась лишь дирижированием. Он, в силу своей одаренности, становился душой спектакля, сосредоточивая внимание всех актеров, декораторов, даже работников постановочной части, не говоря уже о хоре и оркестре, находившихся неизменно в поле его зрения, на том, без чего спектакль стал бы очередным лицедейством. По-своему трактуя идеи Станиславского, Самосуд применял их к искусству оперных певцов, без усталки, самозабвенно приучая их к воплощению на оперной сцене образов, рожденных высокой музыкальной правдой.

Встречаясь и общаясь около сорока лет с Самуилом Абрамовичем Самосудом, я восхищался его кипучим

темпераментом, безграничным трудолюбием и способностью отстаивать свою, до конца продуманную и мастерски отшлифованную концепцию трактовки любого произведения, за исполнение которого он брался, будь то опера, симфония или оратория. Он не спорил словесно с противниками своей трактовки, а убеждал их правотой той художественной правды, которой достигал в абсолютном контакте с артистами и оркестрантами.

Способность отстаивать собственную точку зрения была у Самосуда всегда связана с исключительным тактом и подлинной мудростью. Отсюда — та гармоническая полновесность, которая отличала все его работы. Достигнутое единство видения и слышания образов со своими партнерами, становившимися в процессе работы подлинными его соратниками, доставляло огромную эстетическую радость слушателям и зрителям.

В последние годы жизни, после тяжелой болезни, оторвавшей Самосуда от любимой практической деятельности, Самуил Абрамович любил выходить на небольшие прогулки возле дома композиторов на 3-й Миусской, где все мы жили начиная с 1938 года. Там он встречался с композиторами, музыковедами и во время одной из таких прогулок поведал мне «историю своей жизни», как шутливо называл свои рассказы.

В искусство он пришел через нелегкую школу. Родной город Самосуда — Тифлис, город, издавна отличавшийся музыкальностью, город, в который охотно съезжались многие знаменитости, где они давали свои концерты. Семья музыканта, в которой он родился в 1884 году, была той средой, что воспитала в мальчике с самого раннего возраста непреодолимое тяготение к искусству. Отец Самосуда в детстве слыл вундеркиндом, а в юные годы уже стал музыкантом-профессионалом. Он играл на многих инструментах, но особенно хорошо — на флейте, контрабасе, трубе, скрипке и виолончели. И дед Самуила Абрамовича был музыкантом-дирижером и музыкальных дел мастером. Он любил «оживлять» сухое, выдержанное дерево, заставляя его звучать, петь, любил поглаживать струны им самим сделанным смычком. Отец Самосуда, питая пристрастие к музыке, увлекался также и дирижированием. Здесь, ему казалось, он владел всеми инструментами, играл сразу на десятках скрипок, флейт и труб. Он дирижиро-

вал опереттой и концертным репертуаром, наслаждаясь звуками, рожденными, как представлялось его воображению, взмахами магической палочки.

Муля (так звали в семье мальчика) пробовал учиться играть на разных инструментах. Но избранными оказались труба и виолончель. Игре на трубе его учил тогда юный Михаил Иннокентьевич Табаков, уже упоминавшийся мною в рассказе о заре радиовещания. Удивительный это был музыкант, он умел извлекать из такого громкого инструмента, как труба, нежнейшие звуки. Он был на десять лет старше своего ученика, которому еще не исполнилось и шести лет. Через год с небольшим Муля уже выступал на концертах, удивляя слушателей своей одаренностью. В Тифлисском музыкальном училище, а затем и в консерватории юный Самосуд продолжал учиться в классе трубы у своего первого учителя — профессора М. Табакова, а затем в классе виолончели — у известного в свое время профессора А. Поливко. Пытливый, любознательный, он усердно занимался теоретическими предметами и композицией у таких крупных композиторов, как З. П. Палиашвили и Ф. С. Акименко.

Окончив в 1907 году курс в Тифлисской консерватории, Самосуд по рекомендации Поливко, чеха по национальности, по собственному почину едет в Прагу, желая заниматься у известных педагогов с европейским именем. Сначала у профессора Пражской консерватории Гануша Вигана, а затем в Париже у профессора Дрессена Самуил Абрамович совершенствует свою игру на виолончели, становясь подлинным виртуозом. Здесь же, в Париже, по предложению Дрессена, по словам Самуила Абрамовича очень интересного, наблюдательного и вдумчивого педагога, Самосуд изучает полифонические сочинения классиков и современных композиторов, знакомится с искусством дирижирования, начатки которого он познал еще в Праге, общаясь с главным дирижером Пражской оперы К. Коваржовицем.

Упорный в своих исканиях, Самосуд параллельно с совершенствованием игры на виолончели посещает в знаменитой парижской «Схола канторум» классы ансамбля, интерпретации, дирижирования. Помимо Дрессена, которому он в качестве практики готовил учеников, Самуил Абрамович брал уроки у композитора

В. д'Энди и у крупнейшего дирижера Э. Колонна, концерты под управлением которого всегда становились событиями.

Несмотря на такую солидную подготовку по специальности дирижера, Самосуд, вернувшись на родину, далеко не сразу становится за пульт, чувствуя себя еще не созревшим для самостоятельного руководства квалифицированным оркестром. Он работает солистом-виолончелистом сначала в бакинском оркестре, а затем в петербургском Народном доме.

Как это нередко бывает, счастливый случай окрыляет молодого, хорошо подготовленного музыканта. Дирижер бакинского оркестра должен был на время уехать с концертами в другой город. Оркестранты давно заметили выдающиеся способности своего товарища и доверили ему право руководить коллективом, да еще в концерте, где должна была прозвучать Шестая симфония Чайковского. Велико было волнение начинающего дирижера. Помогли ему регулярные занятия в классах отличных профессоров, на которых многократно разбирались партитуры величайших симфоний мира, в том числе и «Патетической» Чайковского.

Первое выступление Самосуда в качестве дирижера оказывается столь успешным, что уже в ближайший сезон 1910/11 года он едет в Петербург, где дебютирует в опере Народного дома. В Народном доме Самуил Абрамович работал с энтузиазмом вплоть до Октябрьской революции, выполняя весь «ходовой» репертуар. После же революции его приглашают дирижером в бывшие Мариинский (ныне Театр оперы и балета им. Кирова) и Михайловский (в 1918 году переименован в Малый оперный театр) театры. Кипучая энергия, инициативность, умение работать и заставлять других равняться на лучших, подтягивая отстающих, вскоре дают нужный эффект. Руководимый Самосудом б. Михайловский театр выделяют в самостоятельную единицу со своим репертуаром и индивидуальным, своеобразным оперным профилем. Театр становится, благодаря руководству своего дирижера, чудесной лабораторией, где раскрылись дарования многих молодых советских композиторов, где смело ставились и разрешались задачи реалистического подхода к оперному искусству, где слово «народность» приобретало реальный и величественный

смысл. Сезон 1920/21 года для б. Михайловского театра стал решительным в смысле поворота к советскому репертуару. На его сцене были поставлены одни из первых советских опер: «За Красный Петроград» Гладковского и Пруссак, «Фронт и тыл» — опера-оратория Гладковского, «Двадцать пятое» С. Штраassenбурга по поэме Маяковского «Хорошо». Этими операми дирижировал С. А. Самосуд, один из первых среди дирижеров, обратившихся к операм советских композиторов.

Продолжая дальше беседу, Самосуд заметно оживился, коснувшись волновавшего его и много десятилетий спустя эпизода встречи с Владимиром Маяковским. Годы прошли после памятной мне беседы с Самуилом Абрамовичем, в «Советской музыке» появилась интереснейшая, уникальная по форме и содержанию статья Самосуда «Минувшее встает передо мною» (1965, № 11, с. 76) с фотографией встречи на лестнице с Маяковским руководства театра. Давно уже нет обоих — поэта и дирижера, а слова Самосуда именно такими, как я их слышал когда-то, запомнились мне, ибо они были не фотографией встречи, а как бы картинным воспроизведением событий, предвосхищавших постановку «необычного по характеру и форме героико-сатирического музыкального представления «Двадцать пятое» (цитирую слова Самосуда из статьи). Спектакль готовился в ознаменование первого десятилетия Октября...

Так же взволнованно и горячо вспоминал в беседе Самосуд вызвавшую столько споров, разноречивых мнений и оценок совместную свою работу с «неистовым» Мейерхольдом над постановкой «Пиковой дамы». Я отчетливо помню и одну из репетиций и постановку гениальной оперы, впервые прозвучавшей с такой истинно трагической силой. Волнение Самуила Абрамовича при воспоминании о неустанных поисках режиссером и музыкантом наиболее динамического решения главных сцен, да и всей оперы в целом, было понятно и вызвало у меня ответную реакцию.

Быть может, Самосуд именно потому, что видел мою неподдельную заинтересованность и ответную взволнованность, так подробно и художественно полноценно — другого определения не подыщу — рассказывал о дорогих его сердцу страницах своей творческой биографии.

Под руководством Самосуда многое из обычного оперного репертуара звучало как бы обновленным, сбросившим с себя обветшалые постановочные, да и музыкально-трактовочные традиции, часто искажавшие замысел автора. Его художнической природе были чужды, невыносимы штампы, ходули оперных героев, фальшь и нарочитость ставших привычными мизансцен.

Театр стал искать произведения, отвечавшие требованиям революционной романтики, стал высокоидейным учреждением, ломавшим привычные каноны условно-оперных традиций, если этого требовала логика синтеза музыки и сюжета.

За 17 лет своей работы в Малеготе С. А. Самосуд поставил 53 оперы, непрерывно обогащая себя, и театр, и зрителей опытом общения с лучшим из музыкальной классической литературы, возобновляемой отнюдь не эклектически, а критически, с революционно-новаторских позиций. Так, мы находим среди осуществленных Самуилом Абрамовичем постановок «Снегурочку», «Золотого петушка», «Похищение из сераля», «Фальстафа», «Кармен». Особенно дорога нам, младшим современникам Самосуда, его пламенная вера в возможности советской музыки, его организаторская работа с молодыми авторами, приведшая в театр группу композиторов, среди которых возвышалась по гигантской одаренности фигура совсем юного Шостаковича. Благодаря энергии Самосуда именно в Малеготе были осуществлены постановки «Носа» и «Леди Макбет Мценского уезда»

Очень бегло коснусь тех двух «личных», по словам Самосуда, семилетий, которые у всех на памяти: главный дирижер Большого театра (1936—1943) и музыкальный руководитель и главный дирижер Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (1943—1950), Самосуд своими работами вписал поистине «золотые» страницы в биографии обоих прославленных театров.

Мне рассказывала Валерия Владимировна Барсова, с каким упоением она, да и весь театр работали над постановкой обновленного (новая литературная редакция С. М. Городецкого) «Ивана Сусанина» и над воскрешением к искрометной жизни «Руслана и Людмилы». Самосуду было уже за 60 лет, но он был юн, под-

вижен, восторжен, и все вокруг него становились юными, полными энергии и страстного желания показать всему миру, что, невзирая на тяготы, непомерные испытания военных и послевоенных лет, не оскудел наш великий народ талантами, способными бессмертную русскую классику воссоздать как классику и в советское время.

Закончил нашу беседу Самуил Абрамович кратким резюме: «Глинка, Чайковский, Шостакович, Прокофьев — какие гиганты музыкальной мысли!.. Навсегда они вошли в мою жизнь...»

Не случайно Прокофьев доверил именно Самосуду премьеру своего великого создания — «Войну и мир» — в Малеготе. Это было в 1946 году. Не забыть потрясающего впечатления от гениальной музыки в удивительной по глубине и тонкости трактовке Самосуда. Все очарование лирических сцен, мастерское развязывание драматических узлов действия, характерных для прокофьевской музыкальной драматургии, было не только вдохновенно воспроизведено дирижером, а обрело как бы плоть и кровь сценического звучания.

Я не слышал первого исполнения Седьмой симфонии Шостаковича, осуществленного Самосудом в 1942 году далеко от Москвы, в Куйбышеве, где находился эвакуированный из столицы Большой театр. Но последующие исполнения им Седьмой воспринимал как некие потрясения, ибо дирижер, вдохновленный гигантской мыслью, с такой силой выраженной в знаменитой «Ленинградской» симфонии, сумел и коллектив оркестра, да и весь слушающий зал поднять до высот звуковых образов, не только слышимых, но как бы осязаемых, зримых, всем человеческим существом ощущаемых. Самосуд был и прекрасным симфоническим дирижером, всегда самостоятельно, самобытно решавшим задачи, поставленные перед ним партитурой, авторским замыслом.

Будучи увлечен произведением — будь то классическая опера или симфония советского автора, — Самосуд передавал свою увлеченность всем с ним работавшим. Эта исключительная способность особенно импонировала знавшим Самосуда как художника. А тем, кто общался с ним в обыденной жизни, запомнилась кристальная душевная чистота, глубокая искренность, прямота высказываний и замечательная художническая честность в оценках явлений искусства, независимо от то-

го, входили ли они в орбиту его личного эстетического вкуса или нет.

Большой художник, которого не только глубоко уважали, но и искренне любили во всех тех коллективах, которые он в разное время возглавлял, Самуил Абрамович Самосуд не ушел бесследно из жизни. Не просто память, а образ его сохранили тысячи людей: и те, кто работал под его руководством, и те, кто слушал оперы или симфонии, исполнявшиеся им с подлинным вдохновением.

„ОДНА, НО ПЛАМЕННАЯ СТРАСТЬ...“

(О Н. С. ГОЛОВАНОВЕ)

Необычными, хотя и многочисленными были встречи мои с Николаем Семеновичем Головановым. Начиная с 1914 года и в последнюю встречу — за два месяца до его кончины (умер 28 августа 1953 года) — мы, почти однолетки (разница в три года во внимание не принималась), всякий раз находили много тем для бесед, и не только о музыке. Познакомил нас наш общий учитель — Сергей Никифорович Василенко, по классу композиции которого Голованов окончил в 1914 году с Большой золотой медалью Московскую консерваторию. Коренастый, крепко сложенный, с умным и, как мне показалось, неулыбчивым лицом, Николай Семенович привлекал всех знавших его страстью к музыке, незаурядной начитанностью, смелой, порой даже резкой манерой высказывания своих, всегда самостоятельных, часто оригинальных, порой прямолинейных суждений, оценок, мнений.

У Сергея Никифоровича Василенко отношения с Головановым иногда осложнялись несходством характеров, конфликтами (в более позднее время) на почве различного отношения к отдельным фактам жизни вообще, художественной, музыкальной — в частности. Но в главном — в неистощимой любви к музыке, к окружающей действительности, в интересе к народному творчеству, в уважении к народу — творцу всего прекрасного — они были единомышленниками, друзьями. Помню,

как гордился Сергей Никифорович дипломной работой своего ученика — оперой-кантатой «Принцесса Юрата». Большой любитель народных сказаний, Николай Голованов увлекся древним литовским эпосом. Его внимание привлекла легенда о принцессе Юрате.

Началась империалистическая война, жизнь в России становилась все невыносимей под гнетом царизма. Тем разительней зазвучала по контрасту яркая, живописная музыка 23-летнего выпускника консерватории, восхищавшая Василенко исключительной красотой и силой. Сергей Никифорович, проигрывая за роялем отрывки из оперы-кантаты, обращал наше внимание на глубину и изящество вокальных номеров. «А как удачны вокальные партии! — восклицал наш учитель. — Вот что значит фундаментальная основа, полученная Николаем в московском Синодальном училище». Голованов до поступления в консерваторию девять лет проучился у известнейших знатоков хорового искусства В. Орлова и А. Кастальского, получив настоящую хоровую «боевую», как он любил говорить, закалку. Мне, с детства много певшему в церковном хоре, это очень импонировало.

На квартире у Сергея Никифоровича, на старом Арбате, встречались мы, молодые, еще с одним замечательным человеком — большим ученым, знатоком древней русской литературы и фольклористом — Сергеем Константиновичем Шамбинаго. Это были удивительной верности друзья — Сергей Никифорович и Сергей Константинович, безгранично уважавшие друг друга и жившие в одной квартире. Успех ученика Сергея Никифоровича переживался всем домом. Участником общей радости оказался и я. Так произошло мое знакомство с Николаем Головановым.

Он был талантливее многих из нас, обладал большими знаниями, с юных лет был человеком целеустремленным, однолюбом — музыка и только музыка, правда, в многогранном ее преломлении. Композиция в те годы занимала в его жизни центральное место. Им уже были написаны симфония, две оперы, несколько хоров (с весьма искусно проводимой полифонией — по-русски, как все, что выходило из-под пера молодого композитора, — с попевочно-подголосочным многоголосием). Но особенное внимание Голованов уделял любимому (та-

ким он у него как композитора остался на всю жизнь) романсовому жанру. Романсов и в пору нашего знакомства у Голованова было довольно много. Он сам говорил, что влияние рахманиновской лирики в своем творчестве считает важнейшим. Но и тогда проглядывали в романсах свойственные его дарованию индивидуальные черты — некоторая изысканность, утонченность (сказалось увлечение творчеством Дебюсси, Равеля). Позднее, когда Антонина Васильевна Нежданова связала свою судьбу с Николаем Семеновичем, став его женой и изумительным другом, именно эти черты романсовой лирики Голованова она всегда любовно и мастерски оттеняла, говоря, что подобная музыка ей «сердечно, душевно близка». Далее, рассказывая о роли Голованова-ансамблиста, великолепного аккомпаниатора-художника, в содружестве с Неждановой работавшего несколько десятилетий, остановлюсь на некоторых из его романсов.

Вспоминаю, как нам, верившим в силы Голованова прежде всего как многообещающего композитора, было приятно, когда мы неожиданно узнали о первом его успехе на том поприще, к которому, казалось, он вовсе не готовился, — за дирижерским пультом. Это был 1915 год, а вскоре его пригласили в Большой театр, где с небольшими перерывами он проработал несколько десятилетий, из них последние пять лет жизни (1948—1953) в качестве главного дирижера. Авторитет Голованова, как блестящего эрудита русской классической и западноевропейской оперной музыки, был непререкаем, причем не только у оркестра, солистов-певцов, хора, но и у товарищей по пульту — у дирижеров. Удивительная работоспособность, полная самоотдача, требовательность прежде всего к самому себе, а также ко всем, кто работал рядом, под его руководством, породили легенды о его авторитарности, мнимом деспотизме, даже некоей якобы грубости. Легенды неосновательные, возникшие из-за его непримиримости к работе вполосилы, к любой, самой малой неряшливости исполнения, независимо от того, было ли это на репетиции или на спектакле. Бывая на многих репетициях — черновых и генеральных, — спектаклях, которые готовил и проводил Голованов, могу засвидетельствовать одно: такого вдохновенного, пусть иногда экзальтированного, наэлектризованного са-

мым процессом работы дирижера в театре (да и на концертной эстраде — на симфонических концертах) я не встречал. И не окриком воспринимался голос Голованова, а подлинным стоном от ощутимой боли, когда певец или оркестрант исполнял приблизительно, а не точно текст, написанный композитором, или поправку, указание, сделанные дирижером.

Часто приходилось слышать от самых различных исполнителей, работавших с Головановым, о некоем магическом воздействии его на всех окружавших. Действительно, как магия, передавалась и оркестру, и певцам-солистам, и хору страстная увлеченность дирижера исполняемой музыкой. Голованов любил музыку, которой дирижировал, до самозабвения и умел заражать этой любовью всех соприкасавшихся с ним во время ее подготовки и передачи. Отчетливо помню, как даже спокойные в обычной обстановке, немного флегматичные оркестранты, глядя на палочку в руках Голованова, становились внутренне собранными, и совершалось чудо перевоплощения: оркестр пел то нежно, то грозно, выражая не словами, а звуками целый мир идей, порожденных гением композитора.

Не преувеличу, если скажу, что я не пропустил ни одной премьеры оперы, которой руководил Голованов. Об очень многих из них мне довелось писать рецензии, и так как писал я, как чувствовал, искренне и с некоторым темпераментом оспаривал детали трактовки, то случались и острые диалоги с дирижером, никогда, впрочем, не влиявшие на наши личные дружеские отношения. Авторитет Голованова и обаяние его творческой индивидуальности были колоссальны. Он это, несомненно, знал и поэтому в спорах всегда был деликатнейшим собеседником, даже когда решительно возражал против выдвинутого оппонентом обвинения в нарушении авторского замысла. У Голованова, как художника, остро ощущавшего динамику современности, был свой взгляд на авторскую партитуру. Конечно, речь шла не об изменении идейного ее содержания, а лишь о некоторых темповых или динамических обозначениях. Можно было не соглашаться с правом дирижера делать приписки или удвоения голосов в партитурах «Хованщины» или «Бориса Годунова», но, слушая эти коррективы в живом звучании, нельзя было не поражаться уместности

таких, казалось бы «кошунственных», поправок. Дело в том, что, тонкий и умный музыкант, Голованов слышал подобные детали как нечто, что могло бы быть внесено самим гениальным автором, если бы столетие спустя, учитывая выросшую мощь звучания симфонического оркестра, он поглядел бы на свою партитуру.

Разумеется, бесспорным такого рода обращение с партитурами великих авторов признать было невозможно, и мы оспаривали, с разной степенью успеха, подобные дирижерские вольности. Но все дело было в том, что поправки не носили характера вольностей, в них ощущалась логическая необходимость, поправки шли на пользу, а не во вред партитуре. Сложность в оспаривании ситуации заключалась также в абсолютной убежденности Голованова, что при такой трактовке детали, идея, выявление образа героя, причина поведения его в данных обстоятельствах (я вспоминаю отнюдь не мелочные нюансы и даже переоркестровки в четвертом действии «Хованщины») обретают нужную рельефность, воспринимаются ярче, картиннее и глубже.

В споре Голованов всегда брал верх: его логика была несокрушима, а эмоциональная ее основа покоряла чисто человеческой теплотой, влюбленностью в музыку Мусоргского. Никто ведь не вгоргался в самую музыкальную суть драматургии — речь шла лишь об оркестровой ткани отдельных мест партитуры. Даже оставаясь на своих критических позициях, я не мог не признавать художественного права дирижера, так слыша ту или иную деталь, корректировать ее (ведь известна не одна, а несколько оркестровых попыток толкований партитур Мусоргского).

Споры, диалоги с Головановым всегда были исключительно интересны, невзирая на финальный результат. Стороны оставались при своем мнении, а слушатель верил своему восприятию и был покорен вариантом, предложенным дирижером. Ведь слушателю и в голову не приходило, сколько бессонных ночей проводил Голованов, прежде чем решался сделать ту или иную вписку в партитуру. Мусоргский звучал мудро, глубинно. Его музыка звала заглянуть в историю, чтобы лучше понять современность, чтобы глубже проникнуть в будущее страдавшего народа.

Голованов при любых ситуациях своей отнюдь не гладкой музыкально-артистической жизни оставался личностью крупной, сильной, основанием которой неизменно служила его ярко выраженная русская национальная сущность. Полная убежденность в правоте своих реалистических позиций помогала дирижеру-художнику отстаивать свои взгляды: музыка, искусство должны служить народу, поднимать его культурный, эстетический уровень, поэтому никаких послаблений в смысле более эффектной подачи тех или иных сцен в опере или в концертном исполнении — будь то симфонии или аккомпанемент на концертной эстраде.

Цельность натуры художника не только импонировала знавшим его близко, но покоряла всех, кто соприкасался с его искусством. Не отдавая себе, быть может, отчета, Голованов был предельно близок к ленинским определениям назначения искусства. Уважение к зрителю, к слушателю заставляло его до жесткости быть требовательным ко всем исполнителям, независимо от рангов, положения, отличия, известности. Оттого немал был и круг недоброжелателей у Николая Семеновича. Но он всегда стоял выше личных отношений, как бы и с кем бы они ни складывались. В работе он всегда служил высшим законам искусства именно как народного достояния.

Как у каждого истинного художника, у Николая Семеновича был наиболее близкий, дорогой его сердцу круг произведений — и в опере, и в симфонической музыке, и в камерном жанре, — где с наибольшей отдачей и художественной полнотой выявлялся его незаурядный талант, где его вдохновение передавалось аудитории с юношеской пылкостью. Это были эпос, лирика и героика русской оперной классики, русской симфонической музыки, начиная с Глинки и кончая Скрябиным, Рахманиновым, Глазуновым. Чутко прислушиваясь ко все более укреплявшейся на своих позициях социалистического реализма советской музыке, Голованов блестяще проводил особенно близкие русским традициям симфонии Мясковского. Мне особенно запомнилась трактовка Пятой и Шестой симфоний, где дирижер, по словам Николая Яковлевича Мясковского, точно услышал и воспроизвел голоса нового в жизни, то есть того, что вдохновило композитора на их создание.

Небольшой этюд о любимом дирижере не ставит передо мной задачи всеохватной — слишком велик был диапазон деятельности выдающегося и оригинального музыканта.

Я выбираю два-три момента, на мой взгляд, наиболее ярко характеризующие Голованова-дирижера как выдающееся явление. Мусоргский, Бородин и Римский-Корсаков, кажется мне, были постигнуты дирижером — и в опере, и в симфонических произведениях — с любовью необычайной, диктовавшей особенно бережное отношение к самому духу народному, их пронизывающему.

«Борис Годунов» и «Хованщина» — две вершины в дирижерском искусстве Голованова. Все в трактовке этих народно-музыкальных трагедий было истинным — правда и красота торжествовали так уверенно, что любой, самый неподготовленный слушатель погружался свободно и заинтересованно в открывавшийся ему мир звуков, ранее казавшийся загадочным и непонятным.

Умение Голованова доносить до слушателя не музыкальный наряд, а идею, заложенную автором в музыке, было выработано дирижером сознательно, в упорном и самоотверженном труде.

Помню, как Николай Семенович, углубившись в партитуру, словно советуясь с самим собой и не обращая внимания на окружающих, шепотом что-то отвергал или утверждал. Еще палочка в его руках молчала, а он уже приходил к трудно доставшемуся итогу исканий и говорил оркестру: теперь начнем. Это не было импровизацией, нет, месяцы исканий, вдумчивого анализа партитуры оперы в целом и в мельчайших деталях предварили выход дирижера на первую репетицию. Но и здесь, за несколько минут до начала, мозг продолжал работать, и приходившую внезапно мысль следовало, до того как ее реализовать, услышать, почувствовать всеми фибрами своего существа, проверить, зафиксировать. Голованов отчетливо понимал задачу дирижера как строителя весьма сложного по архитектуре здания — музыки, где все части соподчинены и только тогда составят искомую гармонию, когда неизбежные «швы» самым взыскательным ухом не будут улавливаемы.

Голованов достигал и в «Борисе Годунове» и в «Хованщине» редкостной гармонии, вдохновлял оркестр,

хор, солистов и добивался максимальной простоты и приближения к авторскому замыслу во всей его философской глубине и первозданности.

Запечатлелись у меня в памяти репетиционные часы, предшествовавшие премьере так любимой Головановым оперы «Садко». «Сочность» в раскрытии бессмертной партитуры Римского-Корсакова — другого, более точно-го слова не нахожу — отличала стиль исполнения Голованова. Все пело в этой опере под его дирижерской палочкой, в особенности превосходный оркестр Большого театра, солидарный со своим руководителем в любви к партитуре «Садко». Свободно трактуемые темпы, иногда отходившие от привычных канонических, воспринимались как закономерные — так они отвечали общему тону в постановке оперы, предложенному и доведенному дирижером до логической кульминации. Это была песня о человеческой смелости, доблести, о русском бесстрашии, романтическая песня о русском характере героя-морехода.

Помню две полярные трактовки «Золотого петушка» — под управлением Голованова и Коутса — интересного, волевого художника, блестяще владевшего дирижерским искусством. Театр был свидетелем и участником этого подлинно рыцарского турнира двух абсолютно разных темпераментов и толкований оперы, где пушкинское было гениально воплощено Римским-Корсаковым, где Додоново царство было с громадной реалистической силой сарказма подвергнуто обличению именно в трактовке Голованова. Коутс же, со всем присущим ему изяществом и блеском изощренной дирижерской техники, переводил оперу в план добродушной фантастики, сдобренной умеренной порцией иронии и чуть-чуть скептической.

Это было интересно, но истина осталась на стороне Николая Семеновича Голованова, увлекательно раскрывавшего пушкинскую мысль в красочном наряде музыки Римского-Корсакова.

Не забыть «Сказание о граде Китеже», раскрытое Головановым с такой силой эпического начала, что народный характер Февронии возвышался как исторический рассказ о подвиге русского народа, бесстрашно боровшегося с врагами родины. А симфоническая картина

«Сеча при Керженце» у Голованова обрела, при всей лаконичности эпизода, значение кульминации, ярким светом освещавшей все действие оперы.

Ловлю себя на том, что желал бы восстановить в памяти и описать впечатления, до сих пор незабываемые, о всех головановских премьерах — и в оперном театре, и в бытность его музыкальным руководителем Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио (с 1935 по 1949 год), где Николай Семенович с исключительным художественным успехом провел не один десяток исполнений симфоний Бетховена, Чайковского, Скрябина, Рахманинова, симфонических поэм Листа, произведений Дебюсси, Равеля. Но обо всем этом уже писалось и говорилось не раз, я же хочу остановиться на почти не освещенном в печати, но чудесном участке его артистической деятельности — на многолетнем содружестве в области камерного творчества с Антониной Васильевной Неждановой.

Посчастливилось мне в процессе подготовки первой книги о любимой певице часто присутствовать на репетициях ее с постоянным партнером — Николаем Семеновичем Головановым.

Стараясь не мешать многочасовым занятиям, я садился в сторонке и не только слушал, наслаждаясь поразительным по гармонии дуэтом, а и внимательно следил за самим процессом нахождения единых критериев в эстетической оценке того или иного романса, песни, достижения полной естественности в передаче их настроения.

На пюпитре рояля — романсы Дебюсси и Равеля. Сколько тонкости, изящества, грации в передаче «Мандолины» Дебюсси, сколько глубины в раскрытии греческих песен, «Трех птиц» Равеля...

Николай Семенович с глубокой нежностью тихо беседует с Антониной Васильевной. В поисках нужных оттенков они оба терпеливы до бесконечности, пробуют разные варианты в нюансах, пока не удовлетворяются найденным и зафиксированным результатом.

Николай Семенович здесь, в комнате, за роялем, рядом с Антониной Васильевной, — совсем иной, нежели за дирижерским пультом, в Большом театре. Такой ладно скроенный, крупный, здесь он воспринимался как

половина гармоничного целого — неповторимого по красоте и согласованности «музыкальных действий» дуэта.

Отличный пианист, с сильными, большими руками, Голованов, ведя в дуэте «разговор» с Неждановой, умело извлекает из рояля звуки столь нежные и хрупкие, заставляет клавиши петь и говорить столь внятно — то с поэтической раскраской звуков, то драматически оттеняя содержательность отдельных эпизодов, — что, внутренне восхищаясь, замираешь и забываешь о времени. Понимая друг друга с полуслова, Нежданова и Голованов, никогда не повышая голоса, все же иногда спорили — о деталях исполнения, о темпах, динамике, но приходили к согласию быстро и убежденно. Столь разные по темпераменту, в музыкальной чуткости они были едины и в своей устремленности к художественной правде безошибочно находили решение, общий язык.

Помню, как акварельно-прозрачно звучал артистический дуэт в исполнении поэтического шедевра Мусоргского «По-над Доном», словно одно дыхание объединяло голос и рояль.

В рахманиновском «Не пой, красавица», в «Не ветер вея с высоты» Римского-Корсакова, в «Дымке-невидимке» Танеева оба партнера находили такие нежные полутона, что, слушай их авторы, они сочли бы исполнение близким к идеалу...

Свыше двадцати романсов Голованова довелось мне слышать в интерпретации Антонины Васильевны и автора. Мне все представлялось, что Николай Семенович сознательно ступшеывал фортепианную партию, освобождая голос, давая ему простор и необходимую перспективу, а не только гармоническую рамку. Несколько романсов были посвящены Антонине Васильевне (среди них «Что такое греза», «Он шел путем», «Зюлейка плачет»), и Нежданова, казалось мне, пела эти романсы с особенным удовольствием, а Голованов, аккомпанируя, с величайшим вниманием следил за малейшими нюансами в исполнении певицы, подхватывая на лету ее дыхание, оттеняя всю прелесть неповторимого тембра ее голоса.

Вот таким и запечатлелся в моем сердце Николай Семенович Голованов — богато одаренная натура, суро-

вая и нежная одновременно, художник смелый и решительный, постоянно ищущий и взыскательный ко всем творящим искусство, к себе же — в первую очередь!

В КРУГУ ЛЮБИМЫХ ПЕВЦОВ

Рассказав о встречах с оперными дирижерами и ограничив их число лишь четырьмя — В. Суком, Л. Штейнбергом, С. Самосудом и Н. Головановым, почувствовал угрызения совести: ведь были встречи и с такими большими музыкантами, как А. Пазовский, А. Маргулян, А. Мелик-Пашаев, А. Орлов, К. Сараджев, А. Гаук, Е. Мравинский, Б. Хайкин. И о них хотелось бы рассказать, но надеюсь сделать это в отдельном очерке. А сейчас меня обступили дорогие образы певцов и певиц, с которыми вплотную сталкивала деятельность лектора, критика. И хотя бы о некоторых из них хочу поведать — не только в плане личных встреч, но прежде всего как об артистических индивидуальностях.

Первым возникает передо мной большой и глубокий образ замечательного артиста-певца и чудесного человека — Александра Степановича Пирогова.

Знал я и восхищался талантом — артистическим и певческим — старшего его брата Григория Степановича. О нем много писали, а об Александре — лишь в рецензиях о спектаклях, в которых он участвовал, да в лаконичных, от случая к случаю, статьях.

Между тем как артистическая личность Александр не менее примечателен и своеобразен, а в некоторых отношениях, мне представляется, превосходит своего знаменитого брата.

Волжанин? Нет, «я с Оки», утверждал Александр Степанович. Родина его — Рязанская губерния, село Новоселки. Душою и телом, да и голосом — красавцем — мощен, как русский богатырь. В памяти моей образ Александра Пирогова неразрывно связан с чудеснейшей, излучавшей подлинное обаяние — как актриса, певица и человек — Глафирой Вячеславовной Жуковской. Я и встретил их впервые вместе — молодых, начинающих оперных певцов. Было это в 1924 году. Театр Зимина стал государственным и назывался «Свободная опера». Был

знаком я с Сергеем Ивановичем Зиминим еще в дореволюционное время, когда только начинал свою критическую деятельность. Связь с Зиминим, вернее, с его Оперой, после Великого Октября перешедшей в ведение Московского Совета рабочих депутатов, изредка поддерживал. В середине февраля 1924 года, встретившись с этим интересным человеком, большим энтузиастом и своеобразным знатоком оперного дела (встреча произошла на одном из концертов), я получил неожиданное приглашение. «27 февраля, — сказал Сергей Иванович, — состоится премьера оперы композитора Юрасовского (совсем молодым умершего, но оставившего ряд интересных сочинений, в том числе оперу «Трильби» на собственное либретто). Поют в спектакле молодые, голосистые певцы, дирижирует Александр Иванович Орлов — опытейший музыкант. Да вы его знаете, — добавил Сергей Иванович, — он вспоминал вас по концертам Кусевицкого». Действительно, посещая почти все концерты С. А. Кусевицкого, встречал там я и помощника его, дирижировавшего умело и профессионально, — А. И. Орлова.

Опера «Трильби», вскоре обошедшая многие сцены русских театров, а в конце 20-х годов с успехом поставленная и в Большом театре, привлекала трагическим ракурсом сюжета, мелодичной музыкой, довольно умело развернутой музыкальной драматургией. Зимин пригласил к участию в опере талантливых певцов, и среди них таких вскоре выдвинувшихся в первые ряды советской «оперной гвардии», как Г. Жуковская, А. Пирогов, В. Сливинский. Жуковская — Трильби, Пирогов — Свенгали покорили меня естественностью молодого темперамента, искренностью, с которой взволнованно создавали свои образы. Прекрасные вокальные данные и Пирогова и Жуковской, их серьезное отношение к углубленному раскрытию характеров своих героев невольно запомнились, и я следил с большим вниманием за ростом, развитием интересных молодых дарований.

Глафира Вячеславовна была требовательной к себе в самой высокой степени, долго вынашивала артистический и вокальный образ и только после придирчивой самооценки выносила его на сцену. Вдохновенно пела она партии Татьяны, Антонида и Людмилы, с настоящим драматизмом трактовала образ Виолетты. Но осо-

бенно запомнились мне ее Марфа в «Царской невесте» и Иоланта. Без тени сентиментальности, в высоком лирическом ключе пела Жуковская обе эти столь несходные по композиторскому почерку партии. И обе героини представляли перед зрителем жизненно-достоверно, во всей прелести своей женственности. Антонина Васильевна Нежданова обратила мое внимание на «правду переживания», как она говорила, Жуковской на сцене.

Глафира Вячеславовна неожиданно прервала свой оперный путь, хоть была в полном расцвете вокально-артистических сил. Уйдя со сцены в 1948 году, после двадцати трех лет пребывания в Большом театре, Жуковская оставила по себе светлую и долгую память как умная, необыкновенно талантливая певица, чуткая к красоте воплощаемых образов. Нежность, гибкость ее свободно лившегося лирико-колоратурного сопрано прочно запечатлелись у целого поколения любителей оперного театра. Всегда рядом стояли две фамилии — Жуковская и Александр Пирогов. Были они настоящими соратниками — друзьями и в личной, и в артистической жизни, самыми требовательными и дорогими сердцу друг друга судьями и критиками своего искусства, сценического поведения.

С Александром Степановичем меня связывала большая дружба. Он очень ценил, что я поверил в его необыкновенный дар тогда, когда еще только занималась заря его творчества в оперном театре. Мне приходилось неоднократно бывать почти на всех спектаклях, в которых он участвовал, писать о премьерах, писать и говорить с ним по-дружески откровенно, иногда, быть может, заблуждаясь в своих оценках. Но Александр Степанович никогда не обижался на критику, вдумчиво смотрел мне в глаза и спрашивал, мне казалось, тревожно: «Ты так думаешь?» Бесчисленное количество раз выступал Пирогов в моих лекциях — по радио, в Домах культуры, в студенческих аудиториях. Был он легок на подъем, особенно в бытность его депутатом Верховного Совета РСФСР 4-го созыва, когда мы с ним нередко ездили по Московской области, посещая колхозные клубы. Народный певец, он был подлинным сыном народа. Отчитываясь перед избирателями в своей депутатской деятельности, Пирогов, как певец, охотно дарил своим слушателям арии, романсы и песни, не щадя го-

лоса, вкладывая весь талант свой в исполнение шедевров Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, Рахманинова.

Хочу выделить один сольный концерт А. С. Пирогова — своеобразный отчет перед московскими учителями. Это было в 1964 году, незадолго до внезапной его кончины. Концерт проходил в Доме учителя на Софийке (Пушечной улице). Трудно было в тот вечер попасть в учительский клуб. Зал переполнен, заняты все проходы: любимого артиста хотели услышать, приветствовать сотни учителей. Мое вступительное слово невольно разрослось. «Ты целую лекцию-дифирамб обо мне прочел», — шутил потом Александр Степанович.

Говорить было легко: я рассказывал о том, что любил в замечательном артисте и человеке, старался раскрыть его творческую лабораторию. Анализировал отдельные роли, останавливался на образах Мельника, Бориса Годунова, Ивана Грозного, Ивана Сусанина, Мефистофеля, Базилио, Галицкого. Знал, что Александр Степанович готовился многое из того, о чем я упоминал, исполнить, да еще прибавить романсы и песни — и не только классику, а и произведения советских композиторов. В своем рассказе я не забыл роль матроса Вакулинчука, раскрытую артистом с поразительной прозорливостью, теплотой и душевным подъемом. Революционная сущность героя оперы Олеся Чижко «Броненосец «Потемкин» была ему близка. Пиров пел в тот вечер с особенным чувством, пел щедро, как всегда, широко, красочно рисуя создаваемые им образы героев. Как живые, на глазах у слушателей вставали простой и мудрый в своей отваге, готовности к самопожертвованию во имя спасения Родины Иван Сусанин вслед за Борисом Годуновым, во всей сложности его мятущейся души, и трагический, до боли правдивый образ Мельника, и смеявшийся его наглый в своих притязаниях на власть Галицкий.

Один момент в этой продуманной галерее образов особенно запомнился мне, врезался в память. Пиров вдруг сам объявил: романс Сергея Василенко «Бал Саят». И возник исполненный горечи, скорби, отчаяния образ человека, потерявшего бесконечно дорогую его сердцу возлюбленную, которую отняла у него беспощадная смерть.

Стенания осиротевшего бедняка, воплощенные с большой реалистической силой в прекрасном романсе Василенко, получили во взволнованной передаче артиста трагическую окраску. Зал замер — так сильно было впечатление, потрясшее слушателей.

Несколько секунд после окончания романса длилось молчание, а затем шквал рукоплесканий заставил, мне показалось, дрожать стены старого здания.

Пирогов стоял бледный, сам еще не остывший от пережитого волнения и благодарно глядел на восторженных слушателей.

Туркменская лирика, прочтенная композитором с чисто русским размахом и проникновением в национальную ее сущность, оказалась близкой, дорогой, понятной и артисту и аудитории.

Остановился на этом памятном мне концерте Пирогова, потому что в нем, как в фокусе, сконцентрировалась артистическая личность Александра Степановича во всей ее многогранности и многоплановости.

Чрезвычайно импульсивный, остро реагирующий на игру, переживание партнера, на постановочный план режиссера, Пирогов обычно долго и тщательно готовил любую партию, арию из только что написанной оперы или оратории, романс. Все было проанализировано, взвешено, продумано, прочувствовано. Но вот поднимался занавес, начиналось действие, и артист преображался настолько, что зрителю-слушателю представлялось абсолютно явственно: роль, исполнение каждого романса рождались заново. Пирогов всегда творил на сцене, эстраде — он был не только в образе, он становился Борисом Годуновым, Иваном Грозным, Мельником, Мефистофелем, Свенгали, Галицким. Радость или горе, скепсис, гнев или скорбь персонажей не изображались артистом, а становились в восприятии зрителя-слушателя естественно возникающим душевным состоянием, чувством, остро пережитым героем. Эмоциональность Пирогова, вопреки мнению некоторых критиков, никогда не переходила в аффектацию, все шло от полной самоотдачи артиста и действовало на аудиторию безотказно.

То же касается мнимой форсировки голоса. Мощь баса Пирогова, владевшего всей обширной тесситурой своего от природы поставленного, ровного во всех регистрах голоса, была, действительно, необыкновенной. И ему не

составляло труда, когда это вызывалось необходимостью (вспомним сцену безумия Мельника в «Русалке»), свободно перекрывать *forte* оркестра, беря предельные для баса высокие ноты.

С юных лет преклонялся я перед гением великого Шаляпина (слышал и видел его много раз, всегда наслаждаясь новым воплощением роли: Федор Иванович никогда не повторял раз найденные выразительные средства для созданного им, буквально вновь рождаемого образа) и с некоторой настороженностью, даже своеобразной ревностью следил: не копирует ли Александр Степанович, как это часто делают даже талантливые басы, открытия великого певца.

Но нет, в творчестве Пирогова все было самобытным. Ум, наблюдательность, самоотверженная работоспособность, начитанность, постоянное самообразование (сказалось и влияние историко-филологического факультета Московского университета, где после окончания рязанской гимназии учился Пирогов) позволяли артисту-певцу, не подражая, создавать собственный рисунок роли. Он пытливо искал побудительные причины, приводящие героя к тому или иному поступку, находил психологическое оправдание нравственного состояния героя даже в кризисные моменты жизни (вспомним Ивана Грозного в «Псковитянке»).

Я как-то, быть может, неосторожно спросил Александра Степановича о его отношении к наследию Шаляпина. «Это — бог, — сказал он, — а разве можно подражать богу? Можно только наслаждаться его божественным искусством и удивляться, на какую вершину он взобрался, будучи человеком. Шаляпин всех нас учит, — продолжал он, — как и Собинов, как Нежданова, вечно стремиться к идеалу, вечно и неутомимо трудиться, вечно быть довольным собой, а значит, вечно совершенствоваться даже как будто найденное. А в общем, в минуту откровенности (разговор происходил с глазу на глаз, во время длинного и трудного пути в зимнюю пору, когда мы направлялись в один из колхозов с его творческим рапортом), — надо не молиться на великого (подразумевал Шаляпина), а, не подражая, брать с него пример: ему же труднее, чем нам, доставалось блистательное мастерство. У него позади была чудовищно трудная жизнь, не было таких учителей, как он сам, до всего приходилось дохо-

дить самостоятельно, а нам Великая революция помогла найти свой путь. Увы, не понял Федор Иванович величия этой подлинно народной революции, а то сколько бы еще гениальных открытий в оперном искусстве он мог сделать!»

После поездки я записал эту невольную тираду Александра Степановича, которую запомнил от слова до слова. Много смеялся он над моей «дотошностью», как он выразился. «Что ж, — шутя говорил Пирогов, — если вздумаешь писать обо мне монографию — пригодится».

Я, действительно, не раз говорил Александру Степановичу, что мечтаю воспроизвести его творческий портрет, так как десятки статей написал о созданных им образах, накопил много материалов, но так и не успел этого сделать при жизни любимого мною певца. Несколько страниц в книге — ничтожная часть задуманного. Александр Пирогов заслужил того, чтобы о нем было написано настоящее исследование — он был и остался ярким явлением в становлении советского оперного театра. Сам того не подозревая, он следовал в своих исканиях по непроторенному пути социалистического реализма, ибо каждый воплощаемый им тип героя всегда был ему виден не оторшенно от исторической обстановки, не изолированно от общественных сил той или иной эпохи, а обусловлен ими. Это всегда был образ в действии.

Замечательно писала о друге и товарище своем Александре Пирогове его соратница по Большому театру Елена Климентьевна Катульская, талантливая, чуткая, сама великолепная артистка и чудесная певица, назвав его «человеком большой души». Именно таким запомнился не одному поколению Александр Степанович Пирогов — прекрасный артист, «человек большой души», продолжатель традиций, созданных Осипом Петровым, великим Шаляпиным, Григорием Пироговым.

Вспомнив о Катульской, восстановил в памяти дорогие мне встречи с целой плеядой выдающихся советских оперных певиц. Среди них сверкают имена великой Антонины Васильевны Неждановой, неповторимой Надежды Андреевны Обуховой, Ксении Георгиевны Держинской, Марии Петровны Максаковой, Валерии Владимировны Барсовой.

Хочется хотя бы несколькими чертами охарактеризовать искусство этих очень разных, совсем не похожих

друг на друга, но превосходнейших артисток, утвердивших в мире славу русской вокальной школы наравне с итальянским бельканто.

Во многих ролях видел я Катульскую, но особенно запомнились мне ее Снегурочка и Антонида в «Иване Сусанине». Мне посчастливилось познакомиться с искусством Елены Климентьевны в конце августа 1913 года — на открытии сезона в Большом театре. «Иван Сусанин» шел под управлением В. И. Сука, также впервые услышанного мною в опере. Спектакль показался праздником: великолепны были все исполнители, дух приподнятости царил в зале и на сцене.

Елена Климентьевна Катульская как-то по-своему, свежо, даже наивно передавала сложную гамму чувств и переживаний юной крестьянской девушки. Все словно пело в этом молодом, не тронутом еще ударами судьбы существе. Катульская была естественна, свободна в движениях, в мизансценах — оперная условность словно не касалась ни ее мимики, ни поведения на сцене. Она жила жизнью своей героини, сливаясь с нею, оттого так легко было следить за тем, как артистка раскрывала образ Антониды — во всей ее драматической сложности и музыкальной прелести.

Как и в жизни, Елене Климентьевне на сцене была больше всего свойственна мягкость, женственность, какая-то чарующая прелесть грации. Она легко ходила по сцене, никогда не замечал я торопливости в ее движениях — они были плавны и соответствовали музыкальному ритму действия.

Что еще отличало сценическое поведение Катульской — это постоянно активное, уважительное отношение к партнеру. Она не просто внимательно смотрела на него, ожидая реплик или участия в ансамбле, а словно проверяла своим взглядом готовность партнера к ответной реакции. Артистка внутренне была в образе, а не просто выпевала положенные ей автором звуки. Антонида, как и Снегурочка, оживала на сцене, наполняя ее дыханием девичьей мечты, чистоты, ожиданием радости...

Во многих ролях запомнилась Ксения Георгиевна Держинская, но особенно дорог мне созданный ею образ Ярославны. Старался не пропускать спектакли «Князя Игоря» с ее участием и всегда с волнением наблюдал, как замечательная певица, не повторяя раз найденное и за-

фиксированное в любимом ею образе, находила какие-то новые черты, помогавшие более широко и разносторонне осветить состояние героини. Держинская на сцене была подлинной Ярославной, прекрасной славянской женщиной, сумевшей в трагические для родины моменты поднять народ на ее защиту. А в сцене с Галицким Ярославна — Держинская была прекрасна в гневе, в возмущении, и голос ее звенел, как колокол, способный устроить даже такого наглого в своем высокомерии горе-героя.

В сценах с Игорем голос артистки теплел, становился полным солнечного сияния, любовной доброты. Кульминацией же не только в построении образа, но и всей оперы была сцена «Плача Ярославны», дивная и по певучести кантилены, и по живо пульсирующей эмоциональной наполненности. В этом плаче так ясно слышен был голос не только женской скорби, заклинания о помощи любимому, но голос самой страдальцы-родины, призывающей все силы природы стать на защиту народа, которому грозит смертельная опасность. Полна эпического величия была Ксения Георгиевна Держинская в этой незабываемой сцене...

В скольких ролях видел я Марию Петровну Максакову, наслаждался ее чудесным голосом, умением всегда создать образ, подсказанный музыкальной драматургией оперы! Великолепный аналитик музыкальной драматургии, умный и талантливый вокалист, Мария Петровна одинаково хороша была и на сцене, и на концертной эстраде. Здесь мне во взгляде-молнии на художническую сущность Максаковой хочется на миг остановиться на ее трактовке тех русских песен, которые певица с удивительным искусством, превосходным чувством меры, постижением стиля, с таким видимым наслаждением пела в сопровождении оркестра русских народных инструментов.

Мария Петровна понимала природу русской кантилены, ее пластичность, внутреннюю динамику, которой она насыщена до предела. Меня всегда пленяла женственность, с которой Максакова плела кружева русской лирической песни, ощущение широты, раздолья степных просторов — в песнях, полных эпического величия.

Пробую найти те немногие слова, которые способны заменить развернутую характеристику искусства большого масштаба, ибо Максакова — явление не рядовое ни на оперной сцене, ни на концертной эстраде, где она

превосходно исполняла множество романсов. Познакомившись с этим тонким, не только эмоциональным, но и глубоко интеллектуальным искусством, надолго остаешься у него в плену...

В своих книгах, посвященных блестящей представительнице советской оперной сцены — Валерии Владимировне Барсовой, я пытался проследить сложный путь формирования дара выдающейся артистки. В этих же немногих строках воспоминаний о своем друге остановлюсь лишь на одном моменте — виртуозном владении Барсовой вокальными и артистическими данными. Сколько труда было положено Валерией Владимировной, чтобы голос ее засверкал всеми красками многоцветной палитры! Сколько трудностей было преодолено, пока найдена была та поистине волшебная легкость, характеризующая россиниевскую Розину! Сколько литературы прочитано и усвоено, прежде чем были вылеплены образы Антонида и Виолетты, Маргариты и Джильды, Чио-Чио-сан и Людмилы, наконец, трогательный и трагический образ Марфы!

Занятия со Станиславским в студии при Большом театре, где великий артист и гениальный режиссер совершал чудесное приобщение театральной молодежи к своей системе, перенесенной им в условия оперной сцены, обогатили Барсову на всю ее дальнейшую театральную жизнь.

Добрым, благодарным словом всегда вспоминала Валерия Владимировна и другого своего великого учителя — Владимира Ивановича Немировича-Данченко, создавшего из малоопытной, но талантливой студийки бесподобную Клеретту в ставшей классической оперетте Лекко «Дочь мадам Анго».

«Дочь двух отцов» — так шутила называла себя Валерия Владимировна, никогда не забывавшая заветов своих великих учителей.

Со многими замечательными вокалистами, оперными артистами сводила меня жизнь критика и лектора. Мечтаю: быть может, когда-нибудь исполню свой долг и напишу о монументальном творчестве Марка Осиповича Рейзена, о прекрасном солисте Большого театра Анатолии Николаевиче Садомове, о ярком сценическом и вокальном даре Ивана Павловича Бурлака, о нежном голосе и русской сути образов, созданных Сергеем Николаевичем

Стрельцовым, о выдающихся певцах и артистах: Николае Николаевиче Озере, Владимире Михайловиче Политковском, о необыкновенной красоте тембра голосов Керы Евгеньевны Антаровой, Александры Константиновны Матовой, Брониславы Яковлевны Златогоровой, об умнейшем и талантливом исполнителе баритоновых партий Сергее Ивановиче Мигеае. Каждый из них заслуживает отдельного очерка, глубокого анализа пройденного ими творческого пути.

Но я в конце главы ограничусь благоговейным воспоминанием о самых дорогих моему сердцу друзьях, самых любимых певцах — таких безгранично русских в своем творчестве, таких горячих советских патриотках, как Надежда Андреевна Обухова и Антонина Васильевна Нежданова.

Сейчас же остановлюсь лишь на отдельных штрихах, характерных для их творчества.

Кто хоть раз слышал живое звучание неповторимого голоса Надежды Андреевны Обуховой, тот до конца дней своих будет находиться под обаянием чудесного тембра, глубины чувства, проникающего в душу каждого, способного воспринимать прекрасное в человеке.

И именно о прекрасном в человеке Обухова пела всегда, пела вдохновенно, любовно, наслаждаясь возможностью рассказать об этом звуками музыки. Поэтому-то воспоминание о голосе Обуховой всегда радостно, всегда по-весеннему тепло. Мне же хочется рассказать об учителе Обуховой (он был учителем и Неждановой и Барсовой) — о замечательном итальянском и русском профессоре, вошедшем в историю вокального искусства как непревзойденный педагог, — Умберто Мазетти.

Надежда Андреевна занималась в классе Мазетти в Московской консерватории с 1910 года. Занималась серьезно, постигая и отбирая все ценное в системе Мазетти.

Талантливейший педагог был умным и чутким наставником, умело помогавшим ученику научиться слышать себя, закрепить в голосе естественность течения звука. Для каждого из своих многочисленных учеников профессор отыскивал индивидуальный путь занятий и строил своеобразную систему вокальных упражнений. Не насилуя природу, не подгоняя под готовую схему живой и неповторимый тембр голоса своего ученика, Мазетти, несомненно, чувствовал отличительные черты русского голосоведения,

особенности фонетики русского языка. Благодаря искусству педагога итальянская кантилена (мелодичность, певучесть звука), искусство свободного, без малейшего напряжения дыхания сочетались с исконными свойствами русского певческого искусства — с его распевностью и глубиной, с его осмысленностью и эмоциональностью.

Разумность, человечность пения, русская скромность, сдержанность чувств гармонично сочетались с глубиной и красотой звука. Теория закреплялась живой практикой. Виртуозность переставала быть самоцелью, не становилась техническим экспериментом, а утверждалась как одно из средств выражения больших, настоящих чувств.

Опытный и дальновидный педагог, Мазетти всячески стимулировал национальные особенности пения ученика. Естественность, плавность, своеобразная пластика звучания голоса — это свойство не только итальянского прославленного бельканто, но и русского, украинского народного пения. Значит, не путем противопоставления или умаления этих национальных качеств, а методом их синтеза, наиболее полного раскрытия, органического усвоения следует действовать, чтобы добиться максимального художественного эффекта.

И Мазетти трудолюбиво, шаг за шагом помогал Надежде Андреевне Обуховой, как десять лет назад помогал Антонине Васильевне Неждановой, найти себя, найти то русло, по которому спокойно и величаво текли бы звуки ее голоса — только тогда будет выявлено наиболее полно, многогранно все тембровое богатство ее на редкость красивого, бархатного меццо-сопрано, широкого по диапазону голоса, рожденного русской природой, русским народным характером.

Здесь уместно напомнить, что Мазетти не просто повторял, копировал свой метод занятий с Неждановой, а упорно искал и нашел оригинальный путь помощи в формировании певческого искусства Н. А. Обуховой. Он счастливо угадал способность молодой певицы к концентрации драматических чувств, переживаний, склонность к драматической «взрывчатости», так типичной для представителей классического итальянского бельканто. Не это одно сближает две знаменитые певческие школы — итальянскую и русскую. Ряд других черт роднит их: верность реалистическим идеалам, всегдашний приоритет искренности над внешней импозантностью. Обеим школам свой-

ственные неустанный поиск гармонии между драматической выразительностью актерской игры и полной, абсолютной свободой, пластичностью кантилены, что характерно для таких великих представителей обеих школ, как Маттио Баттистини, Энрико Карузо, Титта Руффо, Джудитта Паста, Шаляпин, Собинов, Нежданова.

Обухова многим обязана своему учителю — и прежде всего сосредоточением внимания на вокальном содержании партий. Через музыку, кантилену в первую очередь, вскрывать идейную сущность оперных образов — нелегкое и трудоемкое мастерство, которое Обухова чекала и совершенствовала всю свою долгую певческую жизнь. Фундамент этого мастерства был заложен Мазетти, и не раз Надежда Андреевна с благодарностью вспоминала своего учителя.

Также с любовью и благодарностью помнила всю жизнь Мазетти и Антонина Васильевна Нежданова. Светлый она была человек, щедро делившийся своим гениальным даром с людьми. Я не слышал от Антонины Васильевны ни одного слова недоброжелательства о ком бы то ни было, хотя дружески общался с нею многие годы. Всегда благожелательная к людям, радовавшаяся каждому успеху знакомых и незнакомых певцов и певиц, готовая по первому зову прийти на помощь любому человеку, Антонина Васильевна обожала природу, любила красоту во всем — в восходе солнца и в его закате, в весеннем пробуждении природы и в осеннем увядании. Она умела по-детски звонко и заразительно смеяться, радуясь остроумной шутке, меткому слову, сравнению. И была расточительно щедра, даря плоды своего полного обаяния таланта людям. Ее любили называть русским соловьем. Но она была большим, очень большим человеком с истинно соловьиным голосом. Главным в ее пении была любовь — любовь, обнимающая весь мир, согревающая, делающая жизнь светлее, ярче, богаче.

Ослепителен был певческий дар Антонины Васильевны Неждановой. И он не угас с ее смертью. Переливы дивного голоса остались запечатленными не только в магнитофонных записях, в миллионах пластинок. Ее голос звучит в тысячах и тысячах сердец, как живое напоминание о том, что человеческий гений бессмертен, ибо он несет свет и добро.

Глава 7

Встреча с бурятским искусством

В конце 1938 года я получил приглашение зайти к председателю Комитета по делам искусств РСФСР Николаю Николаевичу Беспалову.

Велико было мое изумление, когда я услышал от него, что мне надобно года на два поехать в Бурят-Монголию для участия в подготовке декады бурятского искусства. «Бригаду будет возглавлять работник Комитета Н. Стрельцов, — сказал Н. Н. Беспалов, — художественным руководителем назначим И. М. Туманова, хореографическую часть поручим Игорю Моисееву, а вам предстоит консультировать и помочь организовать всю музыкальную часть». Последняя должна была быть широко представлена: оперным театром, которого еще и в помине не было, оркестрами — симфоническим и народных инструментов, которые находились в зачаточном состоянии, хорами, солистами, ансамблями, самодеятельными коллективами народов, населявших Бурятскую АССР (так стала называться с 1958 года Бурят-Монгольская АССР).

Неожиданным было предложение и очень увлекательным. Мне предстояло познакомиться с искусством народа, обитающего в далеком Забайкалье, в шести тысячах километрах от Москвы, народа со славной историей, народа, обреченного царизмом на вымирание, но сумевшего в многосотлетней борьбе сохранить свою национальность, язык, древнюю песенную культуру. Вначале бурятский народ угнетали владетельные князья, собственные нойо-

ны (чиновники), шаманы, задурманивавшие головы бесправных, безграмотных пастухов-кочевников. Затем появились ламы (священники), насаждавшие буддизм. Православное духовенство не отставало от лам, всячески отравляя сознание нищих крестьян всевозможными суевериями, стремясь превратить их в покорных рабов.

А ведь в памяти бурят жили образы народных певцов — улигерши, ходивших по улусам, забиравшихся в самые отдаленные кочевья и в кругу забитых нуждой людей певших о бессмертных подвигах бурятских богатырей — баторов, смело сражавшихся с многочисленными угнетателями.

В страшных условиях полного бесправия народ создавал великолепный эпос «Гесериада», былины, героические поэмы о любимом Шоно-батаре, о сражениях своих витязей с мангатхаями, олицетворявшими злых духов. Народ бережно сохранял свои песни, немногие национальные инструменты — лимбэ, хууры, а руки умельцев заставляли звучать дорогие ему напевные мелодии. Лимбэ, хууры — как ни мало их осталось в тяжелые для бурят времена — существовали, значит, их можно использовать — уже рисовалось в моем воображении.

Подготовка декады бурятского искусства — это очень многотрудный процесс, да еще за столь короткий срок, в который мы, руководители, должны были уложиться. За два — два с половиной года надо было помочь талантливому народу собрать все силы, выявить дарования и предстать перед столицей во всеоружии прекрасного, неумиряющего народного искусства, возрожденного к новой жизни благодаря победе ленинских заветов о великом интернациональном братстве народов Советской страны.

Решение было принято, воображение заиграло в полной мере. Вдруг вспомнилось детское лото, где на двенадцати картинках были изображены лица представителей более чем ста национальностей, населявших Российскую империю. Лото было издано в 1900 или 1901 году. На карточках лото были нарисованы более или менее умело лица русских, украинцев, белорусов, молдаван, народностей Кавказа, Сибири, Средней Азии. Запомнились мне — по кратким и довольно грубым комментариям — и утрированно изображенные лица самоедов, эскимосов, эвенков, лопарей и среди них бурят — под общей безжалостной рубрикой: «вымирающие племена».

А в Бурятии — Советской автономной республике 30-х годов — мне друзья-буряты — музыканты, актеры, художники, певцы, режиссеры — рассказали о происхождении названия своего народа, жившего в суровой Сибири, куда царизм ссылал лучших сынов русского народа на каторгу, но где селились русские крестьяне, ремесленники и добровольно начиная с XVII века.

Русские охотно общались с местными жителями, называли их «братья», а отсюда и пошло — буряты. Замечательный народ, с которым мы, действительно, побратались во время подготовки декады.

Оглядываясь сейчас на треть столетия, миновавшего с той поры, не могу не преклониться перед трудолюбием и талантом бурят, сумевших в сказочно короткий срок (конечно, с самоотверженной помощью ряда опытных русских деятелей искусства) создать полноценные оперные спектакли, знаменовавшие рождение бурятской оперной культуры. Были созданы также отличные хоры и хореографический ансамбль, потрясший требовательных московских зрителей великолепным зрелищем национального бурятского балета (изобретательность и мастерство Игоря Моисеева здесь превзошли все самые смелые мечты и ожидания!).

За истекшие десятилетия бурятское искусство шагнуло далеко вперед. В период же подготовки к декаде его развитие значительно ускорилось. Я вспоминаю пережитое в 1938—1940 годах, самый процесс роста от любительского искусства (в подавляющем большинстве!) до мастерского владения голосом — у певцов, игрой на всех инструментах в симфоническом и народном оркестрах — у исполнителей, палитрой красок — у художников. Впрочем, у художников той поры уже был свой выдающийся мастер — Цыренжап Сампилов, с великолепными картинами которого сейчас знакомы миллионы любителей живописи — они давно украшают стенды ряда советских музеев, в том числе и Третьяковской галереи.

Неповторимо красива и своеобразна природа Бурятии: неоглядные степи, где пасутся огромные стада, полноводные, изобилующие рыбой горные реки — Селенга, Ангара, чудо природы — озеро Байкал, Саяны с постоянно изменяющей свой цвет растительностью. Недаром о природе Забайкалья сложено столько стихов, песен, не случайно на смену древним изображениям на так назы-

ваемых «писаницах», сохранившихся на прибрежных скалах Селенги, Ангары, всякой нечисти — «заянов» (разных духов, фетишей), «онгонов» (идолов) — появились солнце, луна, звезды, вода, равнины и горы, населенные людьми и птицами, зверями и пресмыкающимися. У наивных художников было свое представление о мире, земле. Шаманы и ламы не смогли убить в бурятах стремление к свету, солнцу, жажду радости от соприкосновения с родной природой.

Первый бурятский театр был открыт в Верхнеудинске (теперь Улан-Удэ) 1 июня 1932 года. Называясь драматическим, юный театр культивировал все виды и формы народного искусства, существовавшего в течение веков. В его репертуаре были и сатирические сценки, обличавшие врагов народа — лам и нойонов, и песенки, и танцевальные эпизоды, корнями уходившие к древним обрядовым, игровым пляскам или отображавшие старинные обычаи и трудовые процессы привычной, продолжавшейся века кочевой жизни.

Велика была цель декады. Мир должен был увидеть, как Советская власть преобразила жизнь обреченного на вымирание народа, как пробудила и развила во вчерашних кочевниках вкус к прекрасному, как научила молодежь ценить художественные традиции, жившие в народной памяти испокон веков.

Надо было организовать оперный театр, а опер еще не было, певцы только учились в театрально-музыкальном училище, так же как будущие участники симфонического и народного оркестров. Огромную, труднооценимую помощь оказали бурятским певцам и музыкантам их подлинные «братья» — русские, советские специалисты, щедро делившиеся опытом, знаниями с юными участниками декады. Это были: композитор, профессор М. П. Фролов, готовивший уже ряд лет в Свердловской консерватории профессионалов музыкантов из Бурятии — будущих композиторов Бaudоржа Ямпилова и Дандара Аюшеева; П. М. Берлинский, талантливый московский композитор и дирижер, знаток бурятского фольклора, заведующий музыкальной частью уже существовавшего драматического театра и его дирижер; самый младший из русских композиторов, принявших горячее участие своим творческим трудом в декаде, В. И. Морошкин, по рождению также москвич, в 1931 году окончивший в Московской

консерватории курс композиции у Глиэра, а с 1936 года работавший в Бурятии.

Кроме Ямпилова и Аюшеева, о которых речь будет впереди, обратил наше внимание на себя самый молодой из бурятских композиторов — Жигжит Батуев, чей талант развивался с необыкновенной быстротой.

Жигжит Батуев родился в 1915 году в улусе Шанаа Хоринского аймака (района) в бедной крестьянской семье. Рано потеряв отца, шестилетний ребенок, как все в семье, начал работать. Вместе со своими братьями и сестрами он пас овец у местных богатеев.

В любую погоду Жигжит месяцами был в степи. Встречая и провожая солнце, он научился любить природу, понимать ее голоса в песнях, да и сам любил петь в степном одиночестве — у него был звонкий, приятный голос. На лету подхватывал Жигжит старинные мотивы бурятских песен, запоминал и более сложные улигеры.

По старинному обычаю бурят, хозяева, поставив новую юрту, устраивали вечеринку с песнями, хором, угощением. Такой домашний праздник назывался «гырэ на-адан» («новоселье»). Однажды на таком вечере в числе других певцов выступил семилетний Жигжит. Его мелодия оказалась такой серьезной и трогательной, что взрослые называли его в похвалу «стариком».

С этой поры Жигжита часто приглашали в юрты, к домашнему очагу, где он распевал свои импровизации и старинные народные песни.

Советская власть послала Жигжита учиться. Способный от природы, он был необыкновенно трудолюбив и легко окончил четыре класса сельской школы за два года; затем его направили в районный центр, в школу крестьянской молодежи. Здесь он вступает в комсомол. Жигжит увлекается самодеятельным искусством, сразу участвуя в нескольких кружках — драматическом, оркестровом, хоровом. Его одинаково привлекают и бурятские и русские народные песни. Мечта учиться музыке все настойчивее проникает в его сознание. В Улан-Удэ открывается техникум искусств — театрально-музыкальное училище. В 1932 году окончивший семилетку Жигжит Батуев был принят на музыкально-педагогическое отделение этого училища. Здесь он прилежно занимается и одновременно работает — поет в хоре радиокомитета, играет в домровом оркестре.

Любознательный юноша много читает. Пробуждается музыкальная фантазия. Он пробует сочинять мелодии на стихи поэта Галсанова, а с третьего курса пишет музыку, сначала робко, неуверенно, не зная как следует техники, ощупью подыскивая гармонии, но мелодии рождаются сами собой, легко и свободно.

В 1937 году впервые по радио передают песню Батуева «О Ворошилове». Далее следует сочинение бурятских песен «Жаргалайгаа ехэдэ», «Сапхандаа», «Комсомол» и многих других. Жигжит страстно желает овладеть композиторской техникой. Завершив обучение на педагогическом отделении, Батуев поступает на первый курс того же училища, но уже по классу трубы и упорно изучает теоретические предметы. Игра на трубе в симфоническом ансамбле училища — прообразе будущего национально-го симфонического оркестра — позволяет Жигжиту на практике ознакомиться с полифонией, изучать партитуры классических произведений.

Во время подготовки к декаде Батуев работал хормейстером в республиканском радиокомитете, в филармоническом оркестре национальных инструментов, где его вскоре выдвигают дирижером-ассистентом оркестра.

Растет Жигжит и как композитор: сочиняет романсы на тексты поэтов Галсанова и Зарбуева, пишет первые оркестровые пьесы — и для оркестра национальных инструментов, и для симфонического оркестра. Ему принадлежит первая часть в коллективном труде совместно с другими молодыми бурятскими композиторами — Ямпилывым и Аюшеевым — в симфонической сюите «Бурят-Монголия». Название этой пьесы — «Саяны».

Музыка оказалась колоритной, напевной, в основе ее — подлинные бурятские мелодии, свободно, с выдумкой обработанные начинающим композитором. Я быстро подружился с Батуевым, который мои консультации воспринимал, как и старший его товарищ Дандар Аюшеев, с вниманием и благодарностью. Комсомолец Жигжит к началу декады был принят в члены Союза композиторов БМАССР.

Подружился я и с Дандаром Аюшеевым, безвременно погибшим во время железнодорожной катастрофы в 1971 году. Отзывчивый, с мягким характером, трудолюбивый, одаренный музыкант, Дандар сблизился со мною раньше других и облегчил мою нелегкую задачу — направлять по

нужному руслу всю музыкальную часть декады. Он знакомил меня с людьми, обычаями, фольклором. Сам завоженный мелодиями любимой Бурятии, Дандар увлекал всех окружающих желанием поглубже изучить родной ему фольклор — и словесный, и песенный.

Очень интересной, полной испытаний была биография Дандара Аюшеева. Родился он в 1910 году в Тункинском аймаке, в улусе Нуган Кыревского сомона. Когда Дандару исполнилось пять лет, его отец и мать, бедные, забытые, неграмотные люди, подобно большинству бурят безропотно исполнили требование лам — отдали сына в дацан (буддийский монастырь) в обучение, вернее, в услужение и полную кабалу к монахам.

Служители Будды, по рассказам Дандара Аюшеева, «отлучали» детей от воды — умыться и купаться им было строжайше запрещено. Пронырливые, хитрые и злобные, они обзаводились детской бесплатной рабочей силой, на которую падала вся черная, тяжелая работа. Не считаясь с возрастом, физической развитостью, ламы заставляли мальчиков выполнять непосильный труд. Кусок хлеба доставался ребенку ценою горьких слез. Хоборок — ученик ламы — вечно недоедал, недосыпал, ходил оборванный, с синяками на теле. Как и другие хобороки, сидя на полу со скрещенными ногами и шепча тибетские, полные непонятного смысла слова молитв, маленький Дандар с ужасом ожидал очередного, неотвратимого удара ламской грязной, но «священной» руки. Как ни мал и ни слаб он был, хотелось бежать от такой жизни... Два десятилетия минули с той трудной поры, а, вспоминая прошедшее, Дандар горестно задумывался.

В один из свободных от подготовки к декаде дней первый секретарь Бурятского обкома партии Семен Денисович Игнатьев, знакомя нас с природой, колхозами, с людьми Бурятии, с созданными ими фабриками, заводами, показал также дацан, уже превратившийся в своеобразный музей, но сохранивший следы мрачной, бесчеловечной религии. Фигурки буддийских богов и богинь, многоруких созданий человеческой фантазии, барельефы с изображением жестокой расправы некоего чудовища с раздавливаемой им жертвой, подаренные нам на память, и по сию пору воскрешают обстановку, в которой находился пятилетний Дандар. Только установление в Бурятии Советской власти освободило его и ему подобных от

гнета лам и дацанов. Мальчик получил наконец возможность учиться. Побывав в Верхнеудинске, Дандар впервые услышал серьезную музыку в исполнении П. М. Берлинского, пользовавшегося и в то время большой популярностью в БМАССР. Игра пианиста произвела на Дандара, по его словам, ошеломляющее и незабываемое впечатление. Он стал грезить занятиями музыкой. Обладая хорошим слухом и звонким голосом, Дандар только теперь понял, какая радость заключается в музыке.

В 1930 году Дандар пытается поступить в музыкальную национальную студию, но это удается ему не сразу. Он продолжает самостоятельно развивать свои музыкальные способности. Наконец, в следующем году Аюшеева одним из первых принимают в только что открытое в Верхнеудинске театрально-музыкальное училище. Он поступает в скрипичный класс.

Постепенно Аюшеев овладевает музыкальной техникой. Когда скрипка становится все более послушной в его руках, а смычок — певучим, у него возникает потребность сочинять мелодии. Дандар рассказывал мне, что мелодии снились ему во сне, а наяву он распевал их во весь голос или наигрывал друзьям на скрипке. Потом научился записывать звучавшие в нем мелодии.

С 1933 года Дандар играл партию скрипки в симфоническом оркестре радиокомитета — на практике знакомился с произведениями классиков. Полюбил многоголосные сочинения. Стал разбираться в гармонии и полифонии. Написал скрипичную пьесу на тему народной бурятской песни.

По окончании училища Аюшеев руководил хорами в 11-м и 12-м полках Бурятской кавалерийской бригады. Два года — с 1936 по 1938-й, — проведенные на хоровой работе, обогатили Дандара известным опытом. Он пишет свою первую хоровую песню «О Буркавбригаде».

Одновременно Аюшеев совершенствуется в игре на национальном струнном инструменте хууре и организует септет хууристов, выступавший систематически по радио под его управлением.

Одна за другой начинают появляться песни Аюшеева. Так, приобрела популярность его песня «Наша Конституция», стали распевать в народе обработанные им бурятские мелодии, среди которых наибольшую известность получили «Песня о трактористах» и «Колхозная песня».

Дандар пишет прелюдии для фортепиано, скрипичные пьесы, романсы для голоса с фортепиано: «Кукушка», «Пой песни», «Песня радости», дуэт или двухголосный хор «Песня о Байкале» — эту удавшуюся ему музыку с радостью воспринимают в широкой массе слушателей.

С 1938 года Дандар Аюшеев — студент Свердловской консерватории по классу композиции профессора М. П. Фролова. Он создает под руководством своего учителя первые произведения для симфонического оркестра — «Поэму» и «Марш». К декаде успевает закончить отдельные части из двух сюит коллективного творчества бурятских композиторов — третью часть симфонической сюиты «Селенга» и первую часть сюиты для национальных инструментов. Большую помощь консультацией по бурятскому фольклору оказал Аюшеев своему профессору М. П. Фролову при создании последним первой бурятской оперы «Энхэ — Булат-батор».

Когда я ближе познакомился с Дандаром, он показал мне написанный им вокальный женский квартет «Ильти нур» («Озеро Ильти») с сопровождением квинтета хууров. Это, пожалуй, была тогда наибольшая творческая удача Аюшеева. Сказались уже и успехи в овладении техникой голосоведения. Форма изложения очень красивой мелодии народного склада привлекала свежестью, оригинальностью. Инструментально-вокальный канон звучал затейливо и поэтично.

Мне довелось побывать на берегах вдохновившего композитора озера Ильти. Особая, скромная красота озера пленила и меня. Тишина вокруг была такая, что хотелось сдерживать дыхание — не пропустить еле слышный шелест листвы, робкое пение редких птиц.

Аюшеев после декады писал много, но публиковал мало. Он вечно был не удовлетворен написанным, стремился лучше изложить свои музыкально-поэтические мысли. Эти мысли мы находим и в его юношеской симфонии, и в поэме «Утро в пионерском лагере», в нескольких сюитах для симфонического оркестра и в циклах песен, посвященных родному народу, дружбе его с народами великого Советского Союза.

Навсегда остался у меня в памяти образ этого очень доброго, чуть стеснительного человека, талантливого композитора, целиком отдавшего себя служению социалистической Бурятии, воспетой им искренне, восторженно.

Более оснащенным знанием композиторской техники, умением развивать свои мысли в сфере симфонической музыки оказался младший по возрасту среди своих товарищей-музыкантов Баудоржа Ямпиллов. К моменту нашего приезда в Улан-Удэ он, студент четвертого курса Свердловской консерватории по классу композиции Маркиана Петровича Фролова, истинного «отца» бурятских композиторов, уже был автором ряда симфонических и хоровых пьес.

Биография Бау необычна. Он рано потерял отца, жителя улуса Булаган Кижингинского сомона Хоринского аймака. Мальчик только-только окончил семилетку, проявил уже свои незаурядные музыкальные способности (с детских лет пел, играл на разных народных инструментах). Наступила нужда — пришлось тринадцатилетнему подростку работать в деревне. Забота о семье легла на его плечи. Но музыка влекла Бау все более, он страстно хотел учиться. И вот переезд в центр республики — Верхнеудинск. Здесь бьет ключом новая, рожденная Советской властью культурная жизнь. Путь Бау — путь музыканта. Это он осознал со всей для себя очевидностью еще в родном улусе. Но оставаться самоучкой-любителем не входило в расчеты настойчивого юноши. Он поступает на инструкторско-педагогическое отделение театрально-музыкального училища. Бау — студент училища, играет на скрипке, изучает теоретические предметы. Два года учебы дают ему первооснову композиторской техники. Песни, импровизировавшиеся маленьким певцом еще в детстве, мелодии, приходившие в голову начинающему скрипачу, можно, оказывается, записать, обработать, дать выучить товарищам. Постепенно Бау сам умело записывает мелодии, увереннее обращается с фольклорным материалом.

Ямпиллов пробует свои силы в хоровом письме. Красиво звучит и вокально удачно изложена песня «Бурят-Монголия».

Далее следовали опыты написания рапсодий для бурятского национального оркестра. Бау изучает соотношение вокального соло с сопровождением. Плодом первых упражнений в новом для него жанре является сочинение ряда романсов: «На берегу Сселенги», «Первая встреча», «Люблю тебя», «Милый друг», «Колыбельная песня».

Бау по-прежнему любит родной фольклор. Пришла по-

ра обогатить свежие, наивные, одноголосные мелодии хоровыми подголосками, красочным аккомпанементом.

Оказалось, что бурятские песни еще привлекательнее звучат, когда женские и мужские голоса раскрывают богатое содержание текста в стройном полифоническом узоре. Так появились хоровые обработки популярных народных песен: «Сенгерленхен», «Степь Кижингли», «Туман в горах», «Зимняя дорога», «Молодость» «Верблюжонок», «Кижинга» — память о родных местах властно возвращает к воспеванию их в творчестве. Бау обращается к советскому фольклору. Такова хоровая обработка песни «О Балтахинове» (бурятском герое времен гражданской войны). Песня сурово-эпического склада, хорошо передающая настроение партизан, вспоминающих о подвигах своего доблестного командира, зверски убитого в 1921 году белобандитами.

После училища — Свердловская консерватория, где под внимательным руководством Фролова Бау пишет все более сложные сочинения, овладевая все увереннее композиторской техникой. Так возникает первое крупное симфоническое произведение, положившее начало национальному бурятскому симфонизму. Это сюита в трех частях на бурятские народные темы. Бау сам инструментует сюиту, постоянно консультируясь у своего профессора. Все три части сюиты живописны, исполнены поэтического настроения, проникнуты подлинно народным духом, изобилуют своеобразной, свежей музыкой.

Пентатоника бурятского фольклора является для Ямпилова отправным, но далеко не конечным пунктом в его композиционных исканиях. Иногда даже кажется, что композитор злоупотребляет своей склонностью к общеевропейской ладово-гармонической структуре.

В иных частях сюиты ощущается известная модернизация, стремление к стилизации как самого мелодического материала, так и его гармонической и полифонической разработки. Наиболее глубока и целостна в своем национальном существе вторая часть сюиты. В ней молодой автор раскрывал с пламенной фантазией сокровенные мечты поэтически одаренного, свободолюбивого народа.

В процессе подготовки к декаде Бау Ямпиллов написал несколько оригинальных произведений для оркестра национальных инструментов Государственной филармонии. Среди них — «Танец пастухов», «Лирическая пьеса», как

мне кажется, переключавшаяся с известной красочной картиной художника Сампилова «Любовь в степи». Особенно своеобразно звучал «Ёхор», бурятский хоровод. Мощным ре-мажорным аккордом tutti оркестра как бы открывается народное празднество, непременно частью которого является всеми любимый, традиционный, долго длящийся «Ёхор». В этом tutti участвуют и гигантские трубы (ухэр-бурээ), которые слышны на далекое расстояние в степи, и пронзительные бишхууры (род гобоев с широкими раструбами), и лимбэ (род флейты) поперечные и продольные (вторые называются суур), и целые семейства струнных смычковых — хуур и хучир. Щипковые шанзы, кантелеподобные иочины, набор ударных, звенящих инструментов во главе с пленительно звучащими дынчиками дополняют необычный колорит оркестра. Смена тембров, вариационные изменения ритмов придают пьесе удивительно красочный, даже экзотический характер.

Совсем иное впечатление оставляет «Лирическая пьеса». Нежно, задумчиво поют струны хуура. Звонко переключаются в вечерней тишине лимбэ. Хрупкий звук иочин сменяется дробным, стучащим рывком струн шанзы. Дребезжат резонируемые туго натянутой змеиной кожей струны хучира. Гармонии пряны, мелодия чиста, ясна.

Бау Ямпиров участвовал в создании музыкально-драматического спектакля «Баир», в котором первые два акта были созданы П. М. Берлинским, музыку же к третьему сочинил Бау. Там были жанровые сцены, красивый, мягкий по звучности скорбный женский хор, аккомпанирующий песне героини, оплакивающей мнимую смерть Баира — меткого, смелого охотника, любимца народа.

Уже несколько раз упоминалось в этом очерке имя человека, на много лет связавшего себя с музыкальным развитием народа Бурятии. Это Павел Михайлович Берлинский, сибиряк по рождению (Иркутск), выступавший во многих городах родного края в качестве концертирующего пианиста (он окончил Ленинградскую консерваторию по классам рояля и композиции, позднее — Московскую, по классу дирижирования). Берлинский, пытливый и талантливый музыкант, оказался одним из первых крупных исследователей и собирателей бурятского песенного фольклора. Еще в пору юношеского учения в иркутской музыкальной школе, Берлинский заинтересовался бурятскими песнями, почти совсем неизвестными в цен-

трах России. В 20-е годы молодой композитор и пианист переносит акцент своей деятельности с виртуозно-исполнительской на творческо-исследовательскую. С конца 20-х годов вплоть до 1946 года Берлинский тесно связан с Бурятией, где центром его деятельности становится Верхнеудинск — будущий Улан-Удэ.

Со скрипкой за плечами (Павел Михайлович играл на многих инструментах), с палкой в руке он исколесил почти всю Бурятию. Исследователь, собиратель фольклора был настойчив в своих стремлениях познать возможно большее количество напевов, чтобы потом обобщить опыт, сделать умозаключения, прийти к тем или иным научным выводам. Сотни разнообразных инструментальных (исполняемых на хуурах и лимбэ) и вокальных (хоровых и сольных) мелодий были записаны молодым ученым, обладавшим исключительным слухом и памятью, сохранившей на долгие годы впечатления от исполнения песен и самые интонации песен. Эта своеобразная этнографическая экспедиция, никем не стимулируемая и не субсидируемая, состояла из одного человека и, несмотря на то, что не была оснащена технической аппаратурой, дала ряд ценных результатов, частично опубликованных, а частично находящихся в рукописях автора. Умение заслужить доверие населения, расположить народных певцов к показу своего искусства сочеталось со способностью мгновенно, почти стенографически записывать мелодии. Весьма велика роль Берлинского как этнографа, собирателя и исследователя бурятского и монгольского фольклора.

Изданная Музыкальным издательством в 1933 году книга Берлинского «Монгольский певец и музыкант Ульдзуй Лубсан-Хурчи» содержит, помимо глубокой, насыщенной фактами и анализом мелодического содержания приводимых фольклорных мелодий статьи, также нотные записи, монгольские тексты песен и улигеров (эпических поэм) и их переводы на русский язык. Всего таких записей приведено 53, причем они распределены по более или менее четко разграниченным отделам: феодально-аристократические, теократические песни и улигеры, демократические элементы в дореволюционном музыкально-поэтическом монгольском творчестве и творчестве революционного аратства (здесь различаются подотделы: улигеры, лирические песни и песни национально-революционного

движения). Отдельно приведены четыре новые песни, записанные от студентов Монгольского рабфака в Верхнеудинске (среди них песня о Ленине, колхозная и мопровская песни).

В книге ценны и примечания, содержащие описание музыкального инструментария бурят, ладовой структуры некоторых инструментальных наигрышей.

В Улан-Удэ Берлинский наряду с исследовательской ведет многостороннюю музыкальную работу. Он — инструктор театрально-музыкальной студии, позднее преобразованной в Бурятское театрально-музыкальное училище, а с момента организации национального театра заведует в нем музыкальной частью, пишет музыку к основным постановкам, дирижирует оркестром и хором. Сохранила свое значение его музыка к спектаклям «Путь победы», «От мрака к свету».

Берлинский активно работает и в камерном, и в песенном жанрах. Ряд его песен, отражающих новое в быте народа, быстро и прочно распространился в самых отдаленных аймаках, улусах. Так, мне в Еравнинском и Хоринском аймаках довелось слышать песни Берлинского «Десять лет», «Под знаменем Маркса — Энгельса — Ленина», спетые очень четко и выразительно хором. Эти песни были преподнесены как народные.

Центральным произведением Берлинского, созданным к декаде совместно с Бау Ямпилковым, явилась музыкальная драма «Баир» (текст Цыдынжапова и Шадаева). Свыше сорока номеров — оркестровых, хоровых, ансамблевых, сольных, — составляющих музыкальное содержание двух первых, наиболее капитальных актов, принадлежат перу Берлинского.

Сюжет «Баира» очень драматичен и вместе с тем лиричен, исполнен мягких романтических красок. Баир — народный герой. Это он — охотник, попадающий своей «поющей» стрелой в ушко вязальной иглы, любим красавицей Булган. Его смертельный враг и соперник Сута-мэргэн посылает при помощи стрелы портрет Булган в ханский дворец. Пораженный красотой девушки, хан щедро одаривает предателя и поручает ему с помощью своей стражи отбить у народа красавицу. Хитростью Сута-мэргэн похищает Булган. Но не знающий страха Баир проникает в ханский дворец и с помощью слуги хана, доброго и мудрого старика Буханая, увозит любимую

из-под венца. Кровопролитное, жестокое сражение между ханским войском и народом Баира, не знающим ханского владычества, выиграно храбрым народом. Убиты хан и гнусный предатель. Народ славит своего доблестного героя, батора (богатыря), воплоителя народных представлений о чести, храбрости, благородстве и мужественной силе.

Большой удачей композитора явился хор баторов и народа (второй акт). Могучим порывом дышат слова напутствия народа витязю, отправляющемуся в опасный путь — спасти любимую Булган. Марш, исполненный величия и сознания правоты и силы народной, — такова форма этого патетического хора, то звучащего торжественным унисоном, то обогащенного стройным четырехголосием. Предчувствие победы благородного сердца над вероломством, лицемерием хищного врага является содержанием этого мощного и красивого по музыке, по существу, кульминирующего эпизода музыкальной драмы.

«Баир», будучи музыкальной драмой по форме, нес в себе несомненные зародыши большого национального оперного спектакля. Достаточно вспомнить впечатляющую хореографическую сцену «Цам» — танец с масками — напоминание о давних ритуальных обычаях.

Первая из бурятских опер не заставила себя ждать — это была опера М. П. Фролова, не раз уже упоминавшегося в очерке, «Энхэ — Булат-батор» («Энхэ — стальной богатырь»), опера, безусловно заслужившая постановку не только на декаде в 1940 году, но и долгую сценическую жизнь. О ней и ее авторе расскажу далее. А сейчас хочу еще несколько слов сказать о дальнейшей деятельности П. М. Берлинского, после 1946 года связавшего свою музыкальную судьбу с военно-дирижерским факультетом Московской консерватории, где он сначала получил доцентуру, а затем и профессорское звание и где, совмещая преподавание с творчеством, пребывает уже более четверти века. Прекрасный знаток фольклора, сибирского в том числе, а бурятского в частности, он создал ряд ценных произведений в самых различных жанрах. Ученики его воспитываются не только как мастера военно-оркестрового дела, но и как художники, живо интересующиеся музыкальным творчеством народов СССР.

О еще одном композиторе, принимавшем самое горячее участие в подготовке декады бурятского искусства, —

о Викторе Ивановиче Морошкине (родился в Москве в 1909 году) должен рассказать с глубокой скорбью. Он молодым погиб смертью храбрых в 1942 году в боях под Москвой. Коренной москвич, он защищал родную столицу. Будучи освобожденным по близорукости от военной службы, Морошкин не считал себя свободным от обязанности стать в ряды защитников Отечества в трудное военное время. Одаренный музыкант, Морошкин с 1936 года связал свою судьбу с полюбившейся ему Бурятией, куда он приехал после двухгодичного пребывания в Якутии. Еще в годы учебы у Р. М. Глиэра по классу композиции в Московской консерватории (окончил курс в 1931 году) Морошкин стал работать в Татарском драматическом театре, где вскоре занял место заведующего музыкальной частью. Общественно-активный человек, В. И. Морошкин участвовал в агитпропбригадах на фабрике «Красный Октябрь», помогал работе самодеятельных музыкальных кружков в рабочих клубах.

В Якутию Морошкин уехал вместе с татарским театром, записывал якутский фольклор, обрабатывал его. То же стал он делать и приехав в Бурятию. Он интенсивно включился в музыкально-исследовательскую работу по собиранию и записи бурятского фольклора. Вместе с Бау Ямпиловым он отправляется в Хоринский аймак, где записывает более ста песенных мелодий с текстами.

Сюита для симфонического оркестра, кантата, посвященная двадцатилетию освобождения Бурятии от колчаковщины и унгеровщины, музыка к спектаклям национального бурятского театра, обработки народных песен для голоса с фортепиано, восточные мелодии для скрипки, переложения бурятских песен для рояля, песни, романсы, хоры на тексты бурятских поэтов, оригинальные пьесы по мотивам бурятского фольклора для оркестра национальных инструментов и, наконец, музыкальная драма «Эржен» — вот все, что успел написать Морошкин за свою недолгую творческую жизнь.

Кантата на слова поэта Цыдена Галсанова — это произведение, пожалуй, наиболее ярко выявившее дарование композитора. Тема кантаты — счастливая Бурятия. Стремительное вступление оркестра коротко, из него вытекает ликующий хор «Наша жизнь счастьем полна». О берегах «священного моря», об изобилии его вод взволнованно поет голос, сопровождаемый спокойными, выдер-

жанными аккордами струнных и деревянных инструментов: «Байкал лазурный качает сапфировые волны». Лейттемой красивой кантаты служит хор «Родной Байкал, неси эту песню в тайники своих глубин».

Заслужила похвальные отзывы столичной прессы красочная, национально-своеобразная музыка к пьесе «Эржен». Немного наивная по драматургическому развитию, пьеса очень выиграла от задушевно-песенной, искренней музыки Морошкина.

Несколько русских советских композиторов в послевоенное время, наряду с бурятскими композиторами, внесли немалый вклад в дело строительства бурятского музыкального театра. Среди них назову прежде всего авторов ряда опер — С. Н. Рязова, Л. К. Книппера, К. А. Корчмарева, Б. С. Майзеля. Но, думаю, наибольший след в самый ранний период становления бурятского оперного искусства оставил Маркиан Петрович Фролов своей выдающейся по музыкальным достоинствам, да и по музыкальной драматургии, оперой «Энхэ — Булат-батор».

Очень колоритной и значительной была личность композитора, к сожалению, рано ушедшего из жизни (он умер в 1944 году в Свердловске, городе, с которым был тесно связан в течение последних шестнадцати лет своей жизни).

Путь, который привел М. П. Фролова к созданию бурятской оперы, не случаен и достоин того, чтобы на нем остановиться.

Биографические даты жизни М. П. Фролова вкратце таковы: родился в 1892 году в городе Бобруйске, в семье железнодорожного служащего. С детства проявлял склонность к музыке. Живя с семьей в Харбине, учился игре на фортепиано у матери, затем пробовал сочинять музыку, выступал в концертах. С 1912 года — студент Института инженеров путей сообщения в Петербурге, а с 1913 года — параллельно — студент Петербургской консерватории по классу специального фортепиано. По композиции Фролов берет уроки у профессора В. А. Богатырева, находясь под непосредственным наблюдением чуткого и отзывчивого к молодым талантам, неутомимого А. К. Глазунова.

В 1918 году Фролов — студент Киевской консерватории по двум классам. Теорию композиции изучает у

Р. М. Глиэра, по фортепиано занимается с профессором Ю. Турчинским, затем с знаменитым педагогом, крупным композитором и музыкальным деятелем Ф. М. Блуменфельдом.

Одновременно с учебой в консерватории начинается практическая музыкальная работа. Тяга Фролова к педагогической деятельности проявляется в его преподавании в Народной консерватории, основанной профессором Б. Л. Яворским. В губнаробразе он заведует сектором музыкального воспитания. Руководство хорами и музыкально-инструментальными кружками в рабочих, молодежных клубах связывает его с массами, позволяет, повышая интерес и вкус к серьезной музыке, расти самому. Для возглавляемых им хоров и агитбригад М. П. Фролов пишет революционно-массовые песни, быстро распространяющиеся по предприятиям, клубам.

Наконец, как пианист — солист и аккомпаниатор — М. П. Фролов ездит с художественными бригадами по частям Красной Армии.

Находясь с 1921 года снова в консерватории, но уже в Петроградской, Фролов в течение трех лет занимается по классу фортепиано у профессора И. С. Миклашевской и в 1924 году завершает высшее музыкальное образование. На выпускном экзамене в числе требуемых программных пьес он исполнил собственный фортепианный концерт.

Приглашенный в Киев преподавателем Высшего музыкального института, Фролов руководит классами специального фортепиано и общих и специальных музыкально-теоретических дисциплин на композиторском факультете. В то же время Фролов ведет большую педагогическую работу в Киевской государственной консерватории (специальное фортепиано и теоретические курсы). Широкому размаху музыкально-общественной деятельности молодого композитора способствуют частые выступления в концертах. Ряд клавирабендов дает Фролов на больших концертных эстрадах многих городов. Изданные Музгизом две сказки для фортепиано, «Легенда», хор к десятилетию Октябрьской революции «Народы идут» на слова поэта Павло Тычины делают еще более популярным имя молодого музыканта. В 1927 году в симфоническом концерте под управлением Р. М. Глиэра автор с успехом исполнил свой фортепианный концерт ор. 7, написанный в 1924 году.

Свердловский музыкальный техникум в 1928 году приглашает Фролова в качестве преподавателя по классу фортепиано, а также по музыкально-теоретическим дисциплинам. С этих пор он постоянно работает на Урале. Здесь он организует детскую музыкальную школу, затем принимает активное участие в 1934 году в основании Свердловской консерватории и назначается первым ее директором. 1931 год — знаменательная дата в жизни композитора — вступление в ряды ВКП(б).

Свою напряженную музыкально-педагогическую и творческую деятельность М. П. Фролов совмещал со значительной общественной работой. Так, он был депутатом Свердловского Совета депутатов трудящихся, членом президиума обкома профсоюза Рабис, первым председателем свердловского городского Союза советских композиторов. Эта связь композитора-коммуниста с жизнью не могла не отозваться крайне благотворно на его творчестве, особенно в 30-е годы.

Переломным произведением в творчестве Фролова явилась изданная в 1930 году Музгизом «Классическая сюита» для фортепиано. Ярый скрябинист в начале своего композиторского пути, сторонник экзальтичности и экзальтированности в выражении эмоций музыкой, Фролов в корне изменяет стиль своего творчества. Любовь к классически четким формам, к соразмерности частей в органически мыслимом целом становится исходной точкой композитора. Максимальная простота выражения возможно более глубоких, идейно насыщенных музыкальных мыслей, конкретность, реализм, жизненно осознанная весомость тематического материала и технически совершенная, логически из него вытекающая разработка — таковы были его композиторские устремления, его творческий идеал.

Десять лет неустанной работы понадобилось для того, чтобы приблизиться к желанной цели, какой мы имеем основание считать блестяще завершенный труд по сочинению оперы «Энхэ — Булат-батор».

Ступенями к опере были такие сочинения, как исполненная в 1932 году в Свердловском оперном театре оратория для симфонического оркестра, хора и солистов, посвященная автором пятидесятилетию Великой Октябрьской социалистической революции. Дальнейшим шагом вперед было создание Первой симфонии, произведения

глубокого, со стройной концепцией и ясным тематическим планом.

В оратории и симфонии Фролов использовал в качестве тематического материала, наряду с родным, русским, башкирский фольклор, как известно, имеющий точки соприкосновения с бурятским — и по складу своему, и по характеру, и по ладовому строению (пентатоника).

Занятия со студентами бурятами по композиции — Бау Ямпилловым и Дандаром Аюшеевым — дали новый толчок творческой мысли композитора. Применение европейской техники к обработке бурятских мелодий, носившее учебный, подсобный характер в занятиях по композиции с учениками, самому композитору давало немало поводов для размышления о путях гармонического и полифонического обогащения народного мелоса.

Бурятской музыкой Фролов стал серьезно интересоваться, изучать ее с 1937 года, а в 1939 году по инициативе своего учителя Р. М. Глиэра он получил заказ на написание первой бурятской оперы. Тогдашний художественный руководитель национального бурятского театра народный артист Бурятской АССР Гомбо Цыдынжапов предложил Фролову, ранее знакомому с фольклором Бурятии, тему для оперы. Это была драма талантливого драматурга Н. Балдано «Энхэ — Булат-батор».

Превосходная драматическая канва сюжета либретто легко укладывалась в музыкальные формы. Высокая трагедийность, большой накал страстей, интересный исторический отрезок времени — эпоха Чингиситов, выпуклость характеристик главных действующих лиц, особенно хана и Энхэ, пленительная женственность Арюн-Гохон, коварный облик предателя — старшего сына хана и его любимца Эрхэ-мэргэна, обилие массовых сцен, большая действенность и драматическая насыщенность, наконец, внутренняя музыкальность сюжета, подлинная гармоничность и певучесть привлекли симпатии композитора, покорили его.

Приступив к сочинению оперы, М. П. Фролов начал большую подготовительную работу собирательно-исследовательского характера. В освоении национального бурятского фольклора, как я уже указывал, ему много помогли его ученики Ямпиллов и Аюшеев (последний был официальным консультантом при композиторе по вопросам фольклора, языка, ладоритмической структуры привноси-

мых в ткань оперы национальных напевов). Аюшеев указал Фролову на ряд замечательных бурятских мелодий, послуживших в дальнейшем композитору зерном для музыкально-драматической разработки.

Мне довелось не только наблюдать за всем этим сложным процессом — от зарождения идеи оперы до ее практического осуществления, — но и быть порой связующим звеном между композитором и театром в лице будущего постановщика «Энхэ — Булат-батора» И. М. Туманова и чудесного его помощника, великолепной актрисы, певицы, умного режиссера — Майи Леопольдовны Мельтцер, постановщика танцевальных сцен — изобретательнейшего Игоря Моисеева. Маркиан Петрович Фролов работал с упоением, с энтузиазмом, забывая о сне, создавая вокруг себя замечательную творческую, дружескую атмосферу. Иногда поздно ночью он стучал в дверь моего номера (мы жили на разных этажах только что отстроенной гостиницы) и, деликатнейшим образом извиняясь, просил подняться к нему — пришла новая идея, он хотел утвердиться в правомерности найденного. К каждому критическому замечанию он прислушивался чутко. Работать с Фроловым было подлинным наслаждением. Не успокаивающийся на первом варианте, способный совершенствовать по многу раз, казалось бы, счастливо найденное, взыскательный к себе художник, Фролов горел желанием возможно ярче отразить в музыке национальные, коренные черты бурятского эпоса.

«Энхэ — Булат-батор» — героическая хоровая опера. В основу ее легла тема древней легенды и родившейся из нее песни о могучем народном богатыре Шоно. Идейное ядро оперы глубоко народно: в борьбе с ханом и его приспешниками выковываются в лучших людях сильные характеры, рождается и воспитывается стойкость, бесстрашие, способность к героическому сопротивлению, страстное и непоколебимое стремление к победе над врагами. Народ противопоставляет ханскому насилию и бесчеловечности свою мудрость и силу солидарности, сплоченности.

Фролов буквально напитал мелодическую ткань оперы характером и духом подлинных народных бурятских напевов.

Опера построена на системе лейтмотивов и лейттем, очень выразительных и легко поддающихся контрапунк-

тической обработке. Основные две темы, контрастирующие и враждебные, — это темы хана (первая из его лейттем) и Энхэ. Жестокость, тупая безжалостность хана, звериная сущность его натуры нашли превосходное отражение в лейттемах, повсюду сопутствующих его появлению.

Тема Энхэ исполнена бесстрашия, спокойной уверенности в своей богатырской силе, любви, верности народу, сыном которого он себя чувствует.

Тонкий узор нежных, ласковых мелодий Арюн-Гохон, в минуты душевных потрясений девушки-героини вырастающих до звучаний истинно трагических, во всех модификациях мотива остается грациозным, ясным, бесконечно женственным. Арии и ариозо Арюн-Гохон, ее партии в дуэтах, ансамблях, на фоне хора раскрывают натуру глубокую, живущую радостями и горестями жизни народной.

Глубокая человечность, благородство порывов Арюн-Гохон и Энхэ чрезвычайно родственны друг другу. Выясняющаяся только в четвертом акте, в сцене темницы, непричастность Энхэ к ханскому роду, со всеми его злодеяниями, лишь завершает образ, драматургически и музыкально уже ранее становящийся понятным и любимым.

Фролов, щедро используя подлинные национальные мелодии, творчески их перевоплощает. В этом основная сила его талантливой и убедительной музыки. Когда темой рондообразной арии хвастливого Эрхэ-мэргэна становится часть народной мелодии, то в этой своевольной авторской транскрипции нет ничего предосудительного. Наоборот, освещение, тот или иной поворот темы с народно-песенным зерном является положительным фактом, расширяющим рамки возможности использования как целой мелодии, так и ее элементов для характеристики любого героя, любой ситуации или положения драмы.

Фролов акцентировал в своей опере роль народа в темный и жестокий период владычества Чингиситов. Возмущение народа, голос трезвой правды, звучащий в выступлениях таких народных героев, простых и величественных, как Дархан или Солбон-батор, призыв народной массы к заточенному в темнице Энхэ возглавить войско, чтобы спасти родную страну от нашествия врагов, — все это представляет интересно и продуманно разрабо-

танные музыкальные куски, где музыка и драма взаимосвязаны.

Ценность вклада, сделанного Фроловым своей оперой «Энхэ — Булат-батор», в дело быстрейшего и интенсивнейшего роста бурятского музыкального театра весьма значительна. Найденные им в процессе создания оперы новые выразительные средства, великолепная по результатам, творчески свободная трактовка бурятского песенного фольклора, тактичное и мастерское применение европейской виртуозной техники музыкального письма к пентатоническому ладу, умелое использование мелизмов, которым иногда присущи хроматические отклонения, в качестве трамплина к расширению ладовых возможностей, — все это заслуживает глубочайшего внимания и изучения.

Для Фролова «Энхэ» был решающим этапом в его композиторской деятельности, тем шагом, который неминуемо влечет за собой и следующие: начатую разработку бесчисленных богатств почти нетронутого бурятского песенного фольклора включить в орбиту всесоюзных музыкально-творческих интересов. Множество тем для балетов, опер, симфоний национальным бурятским и русским композиторам, причастным к строительству бурятской музыкальной культуры, может дать «Гесериада» и халха-монгольский героический эпос, могут дать бесчисленные улигеры, народные былины, легенды, наконец, сегодняшний день бурно растущей, расцветающей Бурятии.

Гора Халтасон с ее бесценными недрами, изобилующими молибденом, вольфрамом, ныне столь успешно разрабатываемыми современной техникой, послушной рукам советских людей — бурят и русских, семейские и эвенкийские районы, старинный Байкал с расположенными на его берегах домами отдыха, санаториями, пионерлагерями, вся природа — величественная, покоренная волей, энергией и умом человека тайга, зеленеющие сопки, быстро текущие реки и спокойные, кишасшие рыбой озера, люди, строящие и уже построившие под руководством партии социалистическую Бурятию, — это ли не темы для больших полотен, для больших композиций, красочных и динамичных произведений всех видов искусств?

Безусловно, так. И за прошедшие после первой дека-

ды десятилетия композиторы Бурятии и их друзья русские композиторы не остановились на достигнутом и, движимые творческим беспокойством, создали немало хороших произведений разных жанров.

Нашим большим другом во время подготовки декады был замечательный человек, работавший на разных участках бурятской культуры, искусства, науки,—*Гомбо Цыбикович Бельгаев*.

Его имя, всегда приветливое, доброе лицо запомнились столь ярко, что забыть его невозможно. Он всегда был на самых «горячих» участках подготовки к декаде и остался в нашей благодарной памяти, так же как и первый секретарь обкома Семен Денисович Игнатьев, помогавший нам как в дни торжеств самой декады, так и в период ее нелегких будней.

Отдельный маленький очерк, имеющий непосредственное отношение к бурятской декаде, хочу посвятить уникальному искусству семейского хора, искусству, поразившему всех нас, впервые с ним познакомившихся, но, к глубочайшему огорчению, недостаточно запечатленному в механической записи или на пленке тогда, когда он пел у себя, в привычной обстановке, как пел до этого не одно десятилетие.

Семейцы — давние русские поселенцы в Забайкалье, старообрядцы, выселявшиеся царями на тогдашние окраины России, большей частью на север, а Екатериной Второй сосланные в Сибирь. Жили эти русские староверы сплоченно, очень дружно, как говорили нам, семьями и сберегли в удивительной чистоте стародавние обычаи, говор, песни. У них сохранялся матриархат — господство женщины, старейшей, волевой, мудрейшей, по их пониманию.

Нас повезли в село Большой Куналей Тарбагатайского аймака. Ехали долго по зимней тайге, где-то выли волки. Село Большой Куналей поразило нас старинной искусной резьбой на наличниках, деревянными тротуарами, напомнившими архангельские дорожки для пешеходов, уцелевшие даже в 30-е годы на некоторых центральных улицах города. Антонина Яковлевна Колотилова, бывшая народная учительница, затем собирательница северорусского песенного фольклора и основательница ставшего знаменитым во всем мире Северного

хора, показывая мне и нашему общему другу, большому знатоку и древней русской иконописи, и литературных источников и, как Колотилова, собирателю русских старинных песен Сергею Алексеевичу Богуславскому родной город, которым гордилась, обратила наше внимание на эти деревянные тротуары. Мельком обронила она фразу, что «в далеком Забайкалье у старообрядцев-семейцев в селах такие же деревянные дорожки, по которым задорно цокают коваными сапожками деревенские русские красавицы».

В селе познакомились мы с семьей Рыжаковых. Чуть ли не половина Большого Куналея носит эту знатную у них фамилию. «Почему знатную?» — спросили мы. А потому, ответил Федор Ферапонтович Рыжаков, сын главы семьи — красивой, статной Аграфены, главной запевалы хора, — что Рыжаковы первые объединились в колхоз, а мужчины из их семьи в годы гражданской войны выступили вместе с другими партизанами против войск барона Унгерна и погнали белогвардейцев прочь из Забайкалья.

Интереснейшая семья Рыжаковых заслуживает особого внимания, но сейчас хочу рассказать лишь о их семейном хоре, половина которого — свыше тридцати человек — была привезена в столицу на декаду и своим чудесным пением завоевала сердца москвичей. Хочу описать один, особо запомнившийся мне эпизод.

Семейский хор участвовал в заключительном концерте декады бурятского искусства. После нескольких песен, сопровождавшихся овацией всего зала Большого театра, на сцену поднялась Антонина Васильевна Нежданова, которой я за несколько дней до концерта говорил и о необыкновенном многоголосии хора, и об Аграфене Рыжаковой. Кстати, по возрасту последняя была постарше Антонины Васильевны, но, несмотря на весьма почтенные годы, была удивительно моложава, высоко держа красивую голову, украшенную старинным русским убором вроде северорусского кокошника. Когда запевала, низкий грудной голос, казалось, необъятного диапазона звучал совсем по-молодому — плавно и мощно. Антонина Васильевна подошла к Аграфене Рыжаковой. Обе — высокие, статные.

— Голубушка, — спросила Нежданова Аграфену Рыжакову (я стоял рядом и слышал беседу от слова до сло-

ва), — кто тебя выучил так красиво петь, так плавно дышать, естественно и незаметно переводя дыхание?

— А кто же учил, — отвечала нараспев Аграфена Рыжакова, — никто не учил, так бабка и прабабка пели, так мать с тетками и сестрами пели — вот и я так пою. А иначе и не умею. Песни-то наши длинные-длинные, широкие-широкие, мы их зимою, рукодельничая, от зари до зари поем...

Крепко поцеловала Антонина Васильевна Аграфену Рыжакову, а у той — слезы по щекам катятся.

— Растрогала ты меня, — сказала Аграфена.

Еще в Большом Куналее говорил я колхозникам-семеям о великих наших певцах — о Шалыпине, Собинове, о русском, советском соловье — Неждановой...

Теперь — о хоре. Федор Ферапонтович Рыжаков рассказывал за столом — застолье было по семейскому обычаю щедрое, от всего сердца. Хор существовал давно, но таковым не назывался — просто в свободные часы собирались и пели, действительно, всласть — от зари до зари. Песни рождались порой тут же — запевала старшая в роде, да и самая голосистая — Аграфена. О многом пережитом пела, слова сами, как она говорила, сказывались, а то вспоминала старинные песни, сначала одна. Незаметно два голоса вступали — подголоски, тихие, нежные, и расцветала мелодия. Шли подголоски словно друг другу навстречу — один сверху, другой снизу. А затем один за другим вступали и остальные голоса — группами, отдельно. Получалось увлекательное многоголосие — никогда раньше подобного богатства русской народно-песенной полифонии я не встречал. Это была подлинная импровизация — всякий раз, когда исполнялись эти песни, они обогащались, развивались.

Аграфена Рыжакова вела нескончаемый рассказ о судьбе белой лебеди, о злом коршуне — разлучнике с другом — белым лебедем, об охотнике, стрелявшем в злого коршуна. Песня лилась широкой, полноводной, как Селенга, рекой.

И когда казалось, что вот уж и кульминация в песне достигнута, вдруг откуда-то из заоблачных высот возник высокий мальчишеский голос. Как жаворонок, он то падал стремительно вниз, то взмывал вверх и сверкал переливами своего звонкого, серебристого альта (именно высокого альта, а не дисканта), заставляя сердце слуша-

теля сладко замирать и ждать новых радостей от дивного этого многоцветья человеческих голосов, их затейливого переплетения — всегда в чудесном гармоническом согласии... Богат был репертуар хора — пели «Не вейтесь, чайки, над морем», «В островах охотничек», «Жил я у пана» и много-много других песен.

Незабываемо впечатление от исполнения песен семейским хором — именно там, в Большом Куналее, в привычной, а не в торжественно-праздничной обстановке заключительного концерта декады.

На этом мне и хочется прервать, а не закончить рассказ об одном из чудес народного русского пения — о хоре семейского села Большой Куналей.

Глава 8

Люди и песни

В начале 60-х годов на одном из выездных пленумов Союза композиторов, проводившемся в республиках Северного Кавказа, я услышал любопытный спор двух седобородых аксакалов. Один утверждал: «Где люди, там и песни». Другой дружелюбно возражал: «Неверно говоришь: где песни, там и люди». Юная девушка, почтительно слушавшая спор, в сторону, чтоб не обидеть стариков, тихо, но так, что было слышно, сказала: «Оба правы, потому что люди без песен не могут жить». Запомнил эту сцену: да, люди и песни неразделимы. Сколько существуют люди, столько звучат и песни. Песни разные — веселые и грустные, широкие, как степи, и быстрые, как горные ручьи. И по песням можно судить о людях, угадывать их характеры, настроение.

Сотни тысяч песен поют люди на разных языках и наречиях. И вовсе не обязательно знать точные переводы этих песен. Мелодии, напевы ведь тоже говорят — только сумейте вслушаться, и вам откроются заключенные в них мысли, образы.

Конечно, слова в песне значат очень много, благодаря словам напевы расцветают, становятся богаче, красочнее — речь ведь идет о жизни, труде, любви. Вот смысл слов мирного спора стариков, для которых песня, как и для молодых, важна и в будни, и в праздники.

Народное творчество в официальных документах обычно называется самодеятельным искусством. Какие

удивительные страницы из жизни народа, его истории, борьбы за волю, независимость раскрывают многотомные собрания песен. Перелистывая их, хочется услышать голоса людей, принимавших участие в создании песен, хочется услышать песни в их первозданной красоте.

Мне посчастливилось познакомиться и даже подружиться со многими народными певцами, руководителями хоров, оркестров, создателями целых коллективов, которым было под силу ставить оперы, выступать на столичных сценах, гастролировать по родной стране и за рубежом. В настоящее время коллективы народной оперы насчитываются не единицами, а десятками.

Мне же хочется вспомнить недавнее прошлое — 20—30-е годы нашего столетия. Иногда сухие цифры обладают волшебным свойством звучать, как дивные мелодии. И я приведу несколько сравнительных цифр, которые, надеюсь, запоют полным голосом.

Вот материалы статистического сектора ВЦСПС: в 1932 году было учтено 2093 клуба. При этих клубах работал 2601 музыкальный кружок с 46 324 участниками. В 1937 году клубов стало уже вдвое больше — 4242. Число музыкальных кружков увеличилось более чем втрое — до 9385, а количество кружковцев — до 178 132.

При увеличении вдвое числа выросших за пять лет клубов количество кружков и участвовавших в них кружковцев увеличилось вчетверо. Всего по СССР к 1938 году насчитывалось 29 590 самодеятельных хоров, в которых участвовало 432 800 человек, и 24 470 самодеятельных оркестров и инструментальных ансамблей с количеством участников 210 900 человек. Но важен был не только разительный количественный рост клубов и кружков. Еще более показательно общее углубление работы, повышение мастерства отдельных кружков, рост удельного веса искусства в жизни рабочих по сравнению с дореволюционными годами.

Чуть позднее постараюсь воссоздать отдельные штрихи из дореволюционной жизни немногих самодеятельных коллективов. Теперь перекинем гигантский мост к пережитым славным дням, когда не только вся наша страна, а буквально весь мир праздновал 50-летие существования СССР. Вот несколько убедительных цифр, приведенных в статье заместителя министра культуры СССР В. Ф. Кухарского:

«Для роста культуры, приобщения к ее богатствам миллионов трудящихся в нашей стране созданы все необходимые социально-экономические условия. Я хотел бы напомнить, что сейчас в стране работает свыше 134 тысяч клубов, Домов и Дворцов культуры, 1144 музея (и, кроме того, примерно 3 тысячи народных музеев на общественных началах), 360 тысяч библиотек, 547 драматических и музыкальных театров, дающих спектакли на 42 языках, более чем 150 крупных художественно-концертных коллективов»¹.

Не правда ли, развернутая в этих цифрах панорама гигантского роста культуры звучит, как величественная симфония?

И до революции в народе была тяга к искусству, но никто не поддерживал порой удивительные ростки народных дарований — разве что себе в утеху помещики в своих крепостных театрах или хорах создавали известные условия для их существования. Однако, как правило, таланты трагически гибли, лишь в редких счастливых случаях вырываясь из-под жестокой опеки хозяина.

Но уже в начале XX века, в канун революции 1905 года, пусть редко, все же появляются отдельные очаги народного искусства. Расцвет их всегда был обязан инициативе передовых, прогрессивно настроенных людей. Об одном таком народном музыкальном театре хочу рассказать.

На станции Корсунь-Шевченковской, что на Украине, начальником участка пути работал инженер С. К. Бондарев, страстно любивший искусство, музыку. Много добра сделал он служившим под его началом железнодорожникам: и школу открыл, и общежитие для них построил, и мечту свою осуществил — поставил силами рабочих и служащих оперу Глинки «Иван Сусанин».

Специально сооруженная по его указанию в саду при станции ротонда — род сценической площадки с помещением для небольшого оркестра — оказалась магнитом для немалого числа талантливых людей, среди которых нашлись и способные певцы, и музыканты, упорно совершенствовавшие технику игры на различных инструментах.

¹ В многоцветье народных талантов. — «Советская музыка», 1972, № 11, с. 4—5.

Начальник участка, принимая на службу рабочих, конторщиков, между прочим, осведомлялся, не поет ли он, не играет ли на каком-либо инструменте, и всегда радовался, когда слышал в ответ, что тот или иной играет на трубе, скрипке, либо любит петь народные песни.

Сам он специального музыкального образования не имел, но страсть к музыке помогла ему самостоятельно научиться читать партитуры, играть на рояле. Решив поставить оперу «Иван Сусанин», Бондарев упорно обучал нотной грамоте способных музыкантов, голосистых певцов. К задуманному делу он привлек своего брата — опытного хормейстера, руководившего школьным хором.

Певцы и музыканты, будучи железнодорожниками, имели право на бесплатный проезд. От Корсуни до Киева путь невелик. А Киевский оперный театр славился своими певцами, оркестром, хором. В нем часто гастролировали и знаменитости из-за границы. Постановки опер Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова отличались высокой культурой, тонким вкусом.

В праздничные дни любители музыки во главе со своим начальником ездили в Киев, в оперный театр. Особенно их внимание привлекал «Иван Сусанин», или, как опера тогда называлась, «Жизнь за царя».

Интересно отметить, что идея Глинки показать народ, героически отстаивавший свою родину от завоевателей, оказалась ведущей идеей постановщика и исполнителей самодеятельного театра. Оперу разучили. И хор, и небольшой оркестр, и исполнители главных ролей отлично справились с поставленной задачей. Корсунская премьера оперы Глинки была своеобразным подвигом коллектива железнодорожного участка и станции и прежде всего его вдохновителя и инициатора — начальника участка, взявшего на себя функции и дирижера, и режиссера и вложившего в постановку самоотверженную любовь к музыке Глинки, глубокую веру в народные таланты.

Для выросших и окрепших за годы революции десятиков народных театров оперы и балета опыт корсунского театра был особенно ценен тем, что доказал возможность постановки классических опер самодеятельными коллективами даже в дореволюционное время, когда им никто не помогал, когда приходилось преодолевать множество препятствий, находить выходы из трудных положений. Только убежденность в том, что народу высокое искус-

ство необходимо, как воздух, поддерживало корсунский коллектив. А ныне о народном творчестве проявляют заботу государство, партия, профсоюзы, и не удивительно, что оно расцвело, многонациональное, прекрасное в своей реалистической сущности, социалистическом содержании.

О том, как росло, крепло, набиралось сил народное творчество в первые десятилетия после революции, я и хочу рассказать.

Середина 20-х годов. Уже свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция, отгремела гражданская война. В Орехове-Зуеве вырос талантливый, крепкий оперный коллектив, состоявший из рабочих-текстильщиков, педагогов, служащих. За немногие годы своего существования коллектив поставил шесть русских и западных классических опер, обслужил десятки тысяч рабочих-зрителей.

Слух об успехах оперного театра ткачей дошел до Москвы. Редакция «Правды» командировала меня в Орехово-Зуево познакомиться с самостоятельным оперным театром.

Крупный текстильный центр. Высокие дома, Дворцы культуры, школы, техникум. Как все это не похоже на морозовскую вотчину с десятком колоколен, с низкими грязными бараками для рабочих, с фабриками, на которых царили безудержная эксплуатация, различного рода притеснения, штрафы, доходившие до огромных размеров, с лавками, содержавшимися фабрикантом, где рабочие вынуждены были оставлять свои трудовые гроши. Все это вызывало возмущение рабочих. Возникали забастовки, стачки, рабочие разрушали фабричные здания и машины, избивали администрацию, громили фабричные лавки. Чтобы ослабить борьбу рабочих, Морозов и его прислужники прибегали к тактике задабривания, заигрывания с менее устойчивыми, старались «приручить» стариков, ополчить их против молодежи, против начинающих мыслить, посеять национальную вражду, недоверие друг к другу. Внешними заботами, грошовыми подачками, созданием верхушки хорошо оплачиваемой «рабочей аристократии» прикрывалась дикая нужда тысяч и тысяч рядовых ткачей и ткачих.

Морозовы и им подобные считали, что песня, спектакли, «общество попечения о трезвости» помогут при-

брать к рукам все более светлеющие головы рабочих. Пусть лучше, думали они, рабочий поет религиозные песни, играет в любительских спектаклях, чем собирается в кружки и читает запрещенную литературу.

Орехово-зுவская «культура» находилась под особым покровительством Саввы Морозова, крупнейшего текстильного фабриканта. Ему, меценату, покровителю искусств, по душе было общественное признание его заслуг.

В 1901 году в Орехове-Зуеве существовал большой самодельный хор, состоявший из рабочих и служащих. Для встреч фабриканта готовили спектакли, разучивали хоры. Хозяин заставлял свой хор петь церковные песнопения. Хористы же интересовались народными песнями, наиболее талантливые мечтали об учебе. Но мечты эти были бесплодны: об учебе не могло быть и речи.

Вот откуда начинается история орехово-зувского хора ткачей, или, как называли себя кружковцы, «хоросольного» коллектива, одного из немногих рабочих хоров, возникшего до революции, много испытавшего и только в советское время достигшего расцвета.

Первым организатором хора ткачей Орехова-Зуева был славный музыкант и преданнейший делу музыкального просвещения человек Андриан Николаевич Гайгеров. Он продолжал руководить хором и в 20-е годы. Редкий случай подобной верности делу, ибо лишений, препятствий и бедствий пришлось перенести Гайгерову немало, прежде чем он смог привести свой хор спаянным и целым через тяжелейшие годы реакции к светлым годам революции.

Гайгеров окончил по классу пения музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. В 1901 году он устраивается преподавателем хорового пения в школах Орехова-Зуева.

С самого начала Гайгерову пришлось столкнуться с требованиями и вкусами тупого, невежественного начальства, которому подчинялось и просвещение и искусство. Духовное, церковное пение превозносилось, светское осуждалось. Гайгеров, его квартира, семья — единственный очаг музыкальной культуры в Орехове — стали центром для всех тяготевших к искусству в городке, особенно для рабочих и служащих. С чрезвычайной охотой в кружки шли рабочие текстильной фабрики. У многих были чудесные голоса, огромное желание петь.

нередко природная музыкальность. Сердце, ум, вкус влекли Гайгерова к классике, к народной песне, но обстоятельства заставляли заниматься обеими разновидностями хорового искусства — духовного и светского.

Дирижер прививал хористам навыки, духовной музыке вовсе не свойственные. Вместо елейного, монотонного звучания они обучались петь звонко, овладевали оттенками исполнения. В репертуаре хора появляются произведения на церковные темы, написанные классиками русской музыки: Глинкой, Чайковским, Римским-Корсаковым. Служители церкви забили тревогу: в Ореховеде совершаются страшные вещи, преступаются стародавние каноны исполнения, верующие наслаждаются греховным, далеким от традиций православной церкви пением.

Хористы, в подавляющем большинстве рабочие, хотели овладеть подлинным музыкальным искусством. Хор рос количественно и качественно. Он уже был настоящей художественной силой, единственным пристанищем рабочих в области искусства — музыки, привлекал к себе десятки и сотни людей. Никто его не субсидировал, не поддерживал.

Постепенно хор пополнялся новым репертуаром. Он уже исполнял монументальные произведения: кантаты Россини, моцартовский «Реквием», ораторию Шумана «Рай и пери».

Для интеллигенции, верхушки служащих и рабочих администрация стала организовывать в местном театре оперные спектакли, приглашая артистов из столичных театров: Большого, частной оперы Солодовникова, Сергиевского Народного дома. Но такие спектакли приносили устроителям только убытки: возить оркестр, хор, декорации было дорого и громоздко. Стали отдельные части декораций изготавливать своими силами, и хор решили привлечь свой. Он стал разучивать партии из опер «Пиковая дама», «Демон», «Евгений Онегин», «Фауст» и др. Все это делалось на скорую руку, любительски, но виделся и в этих скромных попытках будущий расцвет народного искусства. Хор пел все уверенней, горел желанием самостоятельно поставить хотя бы несложную оперу. Совет старейшин местного театра противился этому сколько мог, но наконец сдал позиции, убежденный, что ничего не получится из этой затеи.

Артисты столичных театров были дальновиднее сгáрейшин. Они слышали прекрасные голоса в хоре, видели талантливых, настойчивых людей, помогали Гайгеру своими советами. С их помощью была поставлена опера Верстовского «Аскольдова могила». На спектаклях «Аскольдовой могилы» театр всегда был полон. По отзывам зрителей, хор справился с оперой вполне удовлетворительно. Так утверждал себя орехово-зуюевский любительский хор.

Время шло. Наступил 1917 год, который с февралем принес новые песни, зревшие в подполье. Орехово-зуюевские ткачи готовились вместе с ивановскими и владимирскими рабочими к решительной борьбе с капитализмом. Песни, которые знал каждый пролетарий, и новые революционные вырывались на волю.

В результате победы Октября хор орехово-зуюевских ткачей, руководимый Гайгеровым, ожил, закипела работа. Хор почувствовал уверенность в своих силах. И если в годы реакции кружковцы с робостью осуществляли первую свою постановку «Аскольдовой могилы», то теперь гордо и смело первыми из рабочих кружков подняли голос за большое, подлинное искусство.

Через два месяца после победоносной революции ткачи, воссоздавшие свой хор, ставят оперу Даргомыжского на пушкинский сюжет «Русалка». Победили и здесь устремленность, сплоченность, упорство, требовательность к себе, свежесть голосов, порыв молодых сил, осознавших свое право по-своему творить жизнь, владеть всеми благами завоеванной свободы.

Вслед за постановкой «Русалки» 1918 год принес рабочим Орехова-Зуюева еще одну победу на культурном фронте — открытие рабочего клуба, названного Домом искусств.

Центром культурной жизни стал рабочий клуб. Передовые рабочие усиленно принялись за расширение своего культурного кругозора. Любители музыки, песни, коих было много среди ткачей Орехова, организовали своеобразную музыкальную школу в Доме искусств. Верной, самоотверженной помощницей Гайгерова сделалась его юная, очень способная дочь Варя. Она училась в Московской консерватории, сочиняла музыку, а впоследствии стала известным композитором. Нашлись и другие преподаватели, которые по инициативе Андриа-

на Николаевича Гайгерова разработали стройную систему музыкального образования трудящихся, приняв во внимание, что возраст учащихся был чрезвычайно разнообразен: учились и седые старики, и женатые рабочие, и их дети. Преподавались в школе хоровое и сольное пение, игра на фортепиано, история, теория музыки, сольфеджио. Читались лекции о музыке, привлекавшие внимание все большего количества слушателей, проводились часы слушания музыки, собиравшие особенно большую аудиторию. Хористы с большим удовлетворением познавали всю красоту, глубину, мощь классической музыки Баха, Моцарта, Бетховена, Глинки, Чайковского.

Хор состоял теперь из 150 участников. Все они не только пели, но аккуратно посещали занятия по истории и теории музыки. Увлечшись работой с хором, преподаватели организовали оперную студию, где усиленно разрабатывались навыки сценического искусства, даже делались попытки проводить занятия по хореографии. Готовили сцены из «Чародейки», «Евгения Онегина», давались концерты, в которых исполнялись революционные и народные песни.

Подъем революционный рождал и подъем культурных запросов рабочих, предъявлявших новые требования к театру, к искусству. Рабочие-зрители и кружковцы после трудового дня с великой охотой приходили в театр, в Дом искусств, ремонтировали помещение, совершенствовали сцену, убирали фойе и зрительный зал. Сознывая себя хозяевами жизни, ответственными за судьбу Родины, рабочие все настойчивее стремились овладеть не поверхностными знаниями, а постигать их во всей глубине.

Начавшаяся гражданская война, казалось бы, должна была отодвинуть вопросы музыки, искусства на второй план. Однако вкус к искусству, с новой силой пробужденный революцией, и в самые горячие дни боев у рабочих, вновь одевших солдатские шинели, не остывал. В редкие свободные минуты бывшие хористы вспоминали свое любимое занятие, и иногда в окопах раздавались арии и хоры из опер Чайковского и Гуно, старинные народные и революционные песни.

Местные партийные организации и в тяжелые годы гражданской войны и разрухи не оставляли на произвол

судьбы Дом искусств, продолжались занятия в оперной студии. Теплая, товарищеская поддержка была обеспечена каждому одаренному певцу, музыканту. Вот почему старые хористы единодушно писали в своих воспоминаниях, что всегда проявлялась предельная заботливость в отношении к учащимся и преподавателям. Делалось все, что только было возможным в условиях бурной революционной действительности. Поэтому работало хорошо, радостно, подъемно.

Занимались по группам. В младших — элементарная музыкальная грамота, пение на два голоса. В старших изучались гаммы, интервалы. Пели трех-четыrehолсные песни. С солистами проводились занятия по постановке голоса. Руководители добивались главного — привить рабочим хороший музыкальный вкус, воспитать в них требовательность к своему молодому искусству.

Были в хоре одаренные люди, росшие вместе с ним, но выделявшиеся благодаря особому упорству в занятиях, трудолюбию, талантливости. Так, например, юная ткачиха Лена Фролова связала надолго свою жизнь с хором. Она спела такие ответственные партии, как Наташа в «Русалке», Кума в «Чародейке», Марта в «Фаусте». Появился в хоре и юноша — прядильщик Ефим Богатов, обладавший приятным и сильным басом. Он очень долго находился в хоре, спел партии Мельника в «Русалке», Мефистофеля в «Фаусте», Гремина в «Евгении Онегине», Собакина в «Царской невесте» и др.

Оставшиеся на многие годы верными хору Елена и Ефим проделали сложный и немалый путь в жизни. Бывшая ткачиха стала начальником вокзала в Орехове, а бывший прядильщик сделался заведующим кадрами на второй прядильной фабрике. И все это время хор не мыслил себя без них, так же как они свою жизнь не отрывали от любимого, ставшего их второй семьей коллектива.

Хор воспитал такую талантливую певицу, работницу фабрики, как А. Тихонова. Она всегда нравилась слушателям и продуманностью образа, и драматической его разработкой, и красотой своего голоса — лирико-драматического сопрано, чрезвычайно бархатистого, теплого тембра. И таких воспитанников хора было немало.

Когда я впоследствии посещал репетиции хора, начинались воспоминания о минувших днях, полных

упорной учебы, надежд и разочарований, неудач и достижений.

Участники кружка вспоминали, как они всегда были готовы и шли выступать перед рабочими, красноармейцами, крестьянами в необорудованных клубах, избах-читальнях, не обращая внимания на трудности обстановки. Плохо одетые и обутые, голодные, в стужу, в грязь, в снег они шли или ехали на возках, в теплушках, в санях туда, куда их посылала местная парторганизация, — ведь среди кружковцев было немало комсомольцев, были и члены партии.

Вспоминались митинги времен гражданской войны. Слушатели — в шинелях, мерзнут, но внимательно слушают. А после огневых слов оратора звучат боевая песня революции «Варшавянка», призывы «Интернационала», мерный и подъемный ритм воодушевляющей сердца песни «Смело, товарищи, в ногу».

Гнев и радость, готовность кровью и песней служить трудовому народу — вот что вкладывали ткачи в свои песни после этих памятных митингов. Бригадир и оратор, возглавлявшие группу, воодушевляли ее участников примером личной самоотверженности.

Вспоминались эпизоды враждебных вылазок против хора, выступления кулацких прихвостней в деревне. Дело доходило до угроз и даже до драк, но в таких случаях играли роль «дипломатические» способности бригадира. Попадая в подобные сложные ситуации, на ходу обсуждали тактику выступления. Иногда лучше было спеть «для знакомства» несколько любимых народных песен, а то и хоров из опер, а потом уж начинать митинг. Обычно выступал оратор, разъяснявший декреты, рассказывавший о положении в стране, в популярной форме объяснявший политику партии. После выступления оратора, как правило, разгоралась более или менее горячая дискуссия, оканчивавшаяся новым, повторным, расширенным выступлением хора, который начинал петь революционные песни. Никогда так сильно, так смело, так искренне не звучали песни революции, как в этой трудной, сложной и ответственной обстановке.

Хор для большей эффективности своей пропагандистской деятельности разделялся на две-три бригады, параллельно проводившие в районах подобную описанной самоотверженную работу. Не обходилось без трудно-

стей: как-то раз, приехав на место, кружковцы узнали, что на сцене нет необходимого для выступления рояля. Тогда на помощь пришла находчивость и смелость. У счастливых собственников вымолили инструмент на несколько часов. Правда, пришлось нести его на себе несколько верст, но дело не в этом, а в замечательном результате. Успех выступления перекрыл с лихвою все неудобства.

Как же радостно, как чудесно пелось хору и его бригадам, когда попадали в те места — а это было нередко, — где их встречали приветливо, заботливо, угощая, всячески оказывая знаки внимания.

Хоровики вспоминали минувшие дни с большой любовью. Это они, вдохновляемые партией, в дни лишений и героических дел всей страны сумели под руководством Гайгерова прочно спаять свой коллектив.

Я приезжал к орехово-зуевцам много раз. При встречах со мной они говорили не без гордости, что в постоянно обновляемом составе сохранилось основное ядро старых любителей пения, не изменявших коллективу в продолжение десятков лет. Хор ткачей побеждал все трудности. Он рос, развивался, пел все с большим подъемом песни о Родине, о завоеванной светлой и радостной жизни.

Орехово-зуевский поэт-рабочий Терентьев не раз воспевал музыку и ее исполнителей-пропагандистов в своих стихах. Воспитанных хором в любви к искусству людей в Орехове-Зуеве становилось все больше.

Хор Орехова стал пополняться вернувшимися с фронта бывшими кружковцами. Снова, как и раньше, в хоре запели классические произведения и стали мечтать о постановке оперы. Выбрали «Демона» А. Рубинштейна. Накопленное за прошлые годы мастерство, сплоченность помогали в работе. В репертуаре хора, кроме разученных опер «Демон» и «Степан Разин» П. Триодина, были отрывки из «Евгения Онегина», вечер из произведений на тексты Лермонтова, народные русские песни.

Хор энтузиастов загорелся еще более смелой мечтой — осуществить постановку оперы Римского-Корсакова «Царская невеста». Ведущие партии готовили старые кружковцы.

С целью сбора средств в помощь голодающим Поволжья и была исполнена эта опера. Таким образом,

1922 год стал проверкой не только жизнеспособности, но и гражданской зрелости коллектива. «Экзамен» был сдан на «отлично»...

Кружок оказался на высоте поставленных перед собой задач. О спектакле, хорошо посещавшемся жителями города и даже приезжавшими из окружающих Орехово селений, было много разговоров. Хвалили голоса, слаженность постановки, особенно хоровые сцены. Кружковцы жили достигнутым успехом, возникали новые, все более смелые мечты и планы.

Лето 1922 года выдалось неурожайное, солнце жгло нещадно. Горели леса, хлеба, торфяные болота. Рабочие Орехова бросились спасать торф. Тут было не до песен. Кружковцы и Гайгеров работали неумоимо, самоотверженно. Хор и здесь показал свое гражданское, общественное лицо советского коллектива, отзывчивого и энергичного, беззаветно любящего Родину...

Болезнь вывела из строя Гайгера. Хор перешел в неумелые руки сначала одного руководителя, затем другого. Достижениями этот период жизни хора не блистал. Он продолжал существовать только благодаря сплоченности коллектива.

Новая пора для хора началась в 1926 году, когда старый и высокоценный дирижер, оправившись и окрепнув после болезни, с прежней энергией принялся за восстановление любимого хора.

Хор ткачей принялся за работу с новой энергией. Его состав пополнился свежими молодыми силами, обладавшими хорошими голосами. Но новые кружковцы были совсем неопытными, незрелыми. Надо было их еще учить, а старым кадрам было скучно ждать. Перед Гайгеровым встала нелегкая задача: сочетать интересы всех, руководствуясь главной целью — создать мощный, гармоничный хор. Помогла закалка «стариков» и опыт руководителя: теория, сольфеджио, нотная грамота были положены в основу занятий. Только тот, кто не пропускал хоровых занятий, имел право на учебу в качестве будущего солиста. Это дисциплинировало участников хора, открывало перед каждым хористом перспективы, давало стимул к работе.

Метод увлечения кружковцев широкими, ответственными задачами музыкального просвещения целиком оправдал себя и на сей раз. Кружковцы организовали ве-

чер из произведений Глинки, параллельно разучив арии, хоры из «Русалки». Далее задумали увлекший всех вечер, который был посвящен творчеству Чайковского. Хор самозабвенно работал над песнями Римского-Корсакова, Даргомыжского, готовил сцены из «Русалки», «Евгения Онегина» и любимые народные песни.

Гайгеров прекрасно чувствовал стиль русской песни, ее лирико-эпическую ширь и красоту. Он сумел привить любовь кружковцам к чудесному народно-песенному творчеству.

Новые силы, уже обучившиеся первоначальным основам постановки голоса, помогли хору утвердить свою славу. Хор снова стал желанным гостем всех концертов и празднеств. Много было молодых, голосистых, талантливых ткачей и ткачих, рабочих и служащих, с готовностью отдававших себя целиком в распоряжение любимого коллектива. Кое-кто из них пошел в музыкальные техникумы, консерваторию.

Хор жил дружной семьей. Устраивались экскурсии в театры, на концерты в Москву, прослушали «Кармен», «Садко», «Бориса Годунова», «Мазепу», «Риголетто». После каждого посещения оперного спектакля кружковцы собирались, чтобы поделиться впечатлениями, обсудить увиденное и услышанное, сделать критические замечания — словом, это была учеба на примерах работы профессионалов.

Постепенно втянулись в хор музыканты-домристы. Хористы стали разучивать и исполнять совместно с оркестром допр народные песни, звучавшие в таком сопровождении красочнее.

Не минули хор и испытания. Он неожиданно лишился помещения для занятий: Дом искусств приспособили под школу. Хор переехал в клуб профсоюзов, тесный и непригодный для занятий такого большого и требовательного к условиям своей работы коллектива. Хору, объединявшему в ту пору свыше 70 человек, пришлось заниматься в тесноте. Кружковцы, музыкально выросшие, стремились к новым формам работы. Воспитанный хором рабочий зритель также требовал дальнейшего движения вперед. Зрели мысли о создании систематически действующего (а не от случая к случаю) театра рабочей оперы. Развернуть в нужных масштабах деятельность в таком тесном помещении было трудно.

Город ждал открытия нового Дворца культуры. Большое количество комнат обеспечивало всем кружкам бесперебойные занятия. Получил во Дворце культуры место и хор ткачей. Возможность постановки исподволь разучивавшейся «Русалки» стала реальной. Хор и вся общественность Орехова готовились к премьере как к событию, из ряда вон выходящему. Наступил волнующий день премьеры, счастливый день признания, удачи, полной, всеми ощутимой. Горячее чувство, талант, вложенные в постановку коллективом, были встречены с энтузиазмом рабочим зрителем. Спектакль прошел гладко, пели красиво, играли чуть робко, но хорошим пением скрашивали свое неумение владеть телом, мимикой.

Спектакль закончился, а зрители не уходили из зала. Началось стихийное, никем не подготовленное обсуждение виденного и слышанного. Все с восторгом говорили о перспективах работы хора. Удовлетворение спектаклем было единодушным. Голоса скептиков тонули в море похвал.

Слух об успехе «Русалки» разнесся по району. Клубы текстильщиков настойчиво требовали показать им «Русалку». Хор с радостью отдавал свой досуг повторению спектаклей «Русалки» и, окрыленный успехом, одновременно репетировал «Онегина». Кружковцы становились декораторами, бутафорами, электриками. Постановка замедлялась из-за частой смены руководства Дворца культуры. Каждый директор приносил в дело управления Дворцом свои вкусы: одним нравились оперы, другим — нет. Однако рабочие голосовали за оперу, и жизнь выдвигала новую форму работы коллектива.

Хор окреп организационно и в художественном отношении достиг известной зрелости. Оперы шли уже без купюр, делавших прежние постановки иногда подобными фрагментам больших произведений. «Царская невеста», «Русалка» и «Евгений Онегин» — эти три капитальные постановки имели кружковцы в своем активе.

Как раз в те же 30-е годы хористы вместе с передовыми рабочими, ударниками орехово-зуевских фабрик получили огромное наслаждение от симфоний Бетховена и Чайковского. В Орехово-Зуево приехал для шефских выступлений весь огромный коллектив прославленного Первого симфонического ансамбля — Персимфаса, заслуженного коллектива республики.

Надолго запомнили кружковцы требование рабочих, прослушавших после дневной смены Четвертую симфонию Чайковского, повторить симфонию. Слушатели встали со своих мест и рукоплескали до тех пор, пока их желание-требование не было выполнено. Грандиозная эпопея человеческих чувств властно овладела сердцами тысячи слушателей.

Я приводил — в несколько ином ракурсе — этот знаменательный эпизод в главе о деятельности Персифанса. Сейчас же, по живому воспоминанию об ореховском хоре, случай этот, мне представляется, зажегся особо ярким светом.

1932 год прошел под знаком полной победы хора над сложнейшей для коллектива партитурой «Евгения Онегина». Упорная учеба многих из кружковцев объяснялась желанием преодолеть трудности отдельных оперных партий. Каждая роль имела по три-четыре дублера. Это создавало заинтересованность всех кружковцев в успехе спектакля и способствовало тому, что хор чеканил свое мастерство; солисты, овладевшие трудными партиями, легко вели хоровые голоса.

Работа хора, которой предшествовала длительная учеба, поездки в Москву для показа сделанного и одновременно для просмотра постановки этой оперы в Театре им. Станиславского, получила высокую оценку в прессе. Хор хвалили, разбирали особенности его работы. Ткачи Орехова полюбили оперу Чайковского. Театр во время спектаклей был неизменно полон. Послушать оперу рабочие приходили по нескольку раз, вместе с семьями, старались запомнить арии, мелодии, многие стремились попасть в число членов кружка. Начиналась золотая пора хора.

Коллектив относился к своей работе более критически, чем пресса и зрители. Как никто, знали кружковцы, что грим у них малоудачен, слишком прямолинеен, что декорации не стильны, что костюмы порой случайны и их не хватает для всех участников спектакля, что они из-за этого часто только выглядят из-за кулис, распевая партию хора за сценой, — на постановки отпускались незначительные средства. Несмотря на все это, хор работал с исключительным энтузиазмом, завоеывая новые успехи большим, настойчивым трудом, горением молодости.

После «Онегина» хор снова принялся за «Русалку». Определилось критическое отношение хора к старой постановке. Работа была прервана крупным событием в жизни коллектива. К XVII съезду партии, происходившему в 1934 году, готовилась олимпиада самодеятельного искусства. Орехово-Зуево выставило, разумеется, хор ткачей. Гайгеров совместно с бюро хора энергично принялся за шлифовку второго акта «Евгения Онегина». Именно этот акт и был блестяще показан на олимпиаде, вызвав бурю восторгов слушателей.

Дальнейшие события для коллектива разворачивались в головокружительном темпе. 1934 год — успешная премьера «Русалки» в Орехове-Зуеве, на этот раз полная, без пропусков, постановка оперы; 1935 год — разучивание и сценическое воплощение заново и полностью «Царской невесты» Римского-Корсакова. Эта опера сыграла большую и положительную роль в культурном росте хора. Приглашенный режиссер, бывший артист МХАТа, читал хору лекции по истории царства Ивана Грозного, рассказал про систему Станиславского, научил двигаться по сцене, исполнять драматические этюды, улучшил мизансцены. Кружковцы стали более сознательно относиться к ролям, обдумывать сценические положения, свои взаимоотношения с партнерами по сцене.

Сценическая учеба заставила хоровиков углубить свои познания и в других областях искусства. Проводились занятия по пластике, истории искусства, ритму. Началось снова изучение теории музыки — более основательное, нежели ранее; было уделено больше внимания постановке голоса, охотнее проводились всевозможные кампании по обслуживанию рабочих спектаклями, концертами.

Гайгеров ежедневно отдавал хору не менее шести часов: занятия с солистами, постановка дыхания, сольфеджио, работа над партиями ансамблей, хоров — многообразно и трудоемко проходило время. Успех и «Царской невесты» был вполне заслуженный. Зрители были восхищены многими исполнителями. Да и я по сию пору помню лучших кружковцев: Кузнецову, певшую Марфу, Зайцеву — Любашу, Тихонову — Сабурову, Богатова — Собакина, Лужихина — Бомелия.

Музыкальная Москва, вблизи которой рос и развивался замечательный рабочий оперный коллектив, мало

что знала о его существовании, условиях работы, достижениях, трудностях. Надо было завязать более тесные отношения со столицей, у которой следовало не только учиться, но и знакомить ее с рабочей инициативой, новыми талантами, растущими в рабочей среде. Это уже был 1936 год — год грандиозных успехов во всех областях жизни советского народа. Войти в более тесный контакт с Москвой страстно хотелось всему коллективу, и к этому он стремился. Случай представился — концерт в Москве в Клубе мастеров искусств.

Программу будущего выступления обсуждали тщательно. Решили показать три действия из трех опер, знаменовавших этапы развития хора: первое действие из «Царской невесты», второе — из «Русалки» и второе — из «Евгения Онегина». Программу дополнили хоровыми многоголосными песнями советских композиторов.

Концерт прошел успешно, вызвав оживленные споры о методах работы с хором, о недочетах вокальной школы у солистов и т. п.

Главное было налицо. Хор оказался в центре внимания музыкальной жизни страны. О мастерстве его дискутировали, по-разному расценивая достижения, но отдавая должное огромной и плодотворной работе.

Солисты, они же хоровики, вкладывали в любимое дело весь пыл, всю горячность, на которую были способны. Пели и солисты и хор прекрасно. Это следовало признать. Скидок не требовалось. Но не все понимали специфику кружковой работы. Солисты, по справедливому замечанию Гайгерова, являлись самой ценной в смысле красоты тембра голосов группой в хоре. Они самоотверженно отдавали свои голоса хору, нивелировали их, когда это хору было нужно, не шевелили только губами, как иные певцы делают это в профессиональных хорах, а действительно украшали хор.

После показа хора в столице, после критики его исполнения во главу угла нового этапа деятельности хора были поставлены вопросы качества. На помощь кружку пришла районная партийная организация. Были выработаны новые правила работы, прояснились перспективы роста хора, было задумано торжественное празднование десятилетия существования хора. Собственно говоря, дата была несравненно более внушитель-

ная. Хор под руководством Андриана Николаевича Гайгерова в Орехове с перерывами существовал с 1901 года, то есть 35 лет.

Празднование прошло в искренней и торжественной обстановке. Наиболее самоотверженных кружковцев и руководителя премировали.

Для участия в дальнейшей работе решили пригласить постоянного режиссера и постановщика голоса. В этом сказалась беспредельная скромность Гайгерова. Отличный, эрудированный педагог, вокалист, воспитавший как нельзя лучше своих питомцев в вокальном отношении, Гайгеров, будучи очень требовательным к себе, мечтал о еще лучшей вокальной, специализированной учебе солистов кружка. Была приглашена преподавательница Московской консерватории по вокалу. По ее требованию разучивание опер «Кармен» и «Свадьба Фигаро» было приостановлено, и все внимание хора и солистов переключено на учебу.

Накоплению репертуара мешали и другие обстоятельства, сыгравшие в жизни коллектива немаловажную роль. Подготовка хора к Московской областной олимпиаде, на которой он получил вторую премию, выбила кружковцев из колеи привычных занятий. Программа выступления на олимпиаде состояла из знакомого уже нам второго акта «Русалки», а также арий из «Царской невесты», «Онегина» и хора Цезаря Кюи «Тучка».

После олимпиады хор снова принялся за прерванное разучивание «Кармен» и «Свадьбы Фигаро». Исполнительниц роли Кармен посылали на учебу в Москву. Одновременно кружок готовил моцартовский вечер-концерт. В него включили и второй акт из «Свадьбы Фигаро».

В заключение этого вечера хор спел несколько номеров из «Реквиема» Моцарта. Моцарт стал так же любим орехово-зуевскими слушателями, как Чайковский и Даргомыжский, с которыми их познакомил тот же хор.

Неунывающий, вечно бодрый, ни при каких обстоятельствах не сдающий позиций, коллектив взялся за решение новой задачи — разучить полностью «Фауста» Гуно.

Вспоминаю свои посещения занятий хора, и меня охватывает глубокое удовлетворение: как простые люди,

умеют ценить музыку, как умеют отдавать ей себя целиком! Ведь при посредстве музыки они служили своим товарищам, возвышали их до постижения красот искусства, высокой музыки Чайковского и Моцарта, Глинки и Римского-Корсакова.

Самодетельный хоровой коллектив был живым, энергичным, четко пульсирующим организмом. Как сейчас, помню у ткачей второй акт из «Онегина»: запечатались сила, слитность, культура звука, над которой так настойчиво работал Гайгеров. Это было главным музыкальным свойством исполнения.

Исполнительниц партии Татьяны у орехово-зுவцев было три, и каждая вносила что-либо свое, только ей присущее в трактовку любимого образа. Сумела передать очарование пушкинской Татьяны, трепетность, обаяние музыки Чайковского Анна Федоровна Тихонова. Она приходила на занятия с сыном, десятилетним школьником, безмерно увлеченным музыкой и готовившимся вступить в хор. Анна Федоровна занималась в хоре у Гайгерова с детских лет, научилась читать ноты, как говорила, «ликвидировала свою музыкальную неграмотность». От природы поставленный голос, совершенствовавшийся благодаря умелому руководству Гайгерова, позволил ей овладеть рядом ответственных партий. С успехом пела она и Наташу в «Русалке», и Маргариту в «Фаусте». По ее словам, она отдавала хору даже больше, чем свободное от работы на фабрике время, часто откладывая в сторону домашние дела.

Голос у Анны Федоровны был чистый, нежный, приятного тембра. Она хорошо передавала драматизм и лирическую нежность образа Татьяны.

Запомнил я и вторую исполнительницу партии Татьяны — замечательную двадцатилетнюю девушку, гордость Орехова — Лиду Шулайкину. По специальности она была педагогом — преподавала технологию металла. Лида упорно училась, готовясь к поступлению в вуз, вела большую комсомольскую, общественную работу. Несмотря на занятость, она на все находила время. Лида Шулайкина посещала почти все хоровые занятия, приготовила с Гайгеровым партии Марфы в «Царской невесте», Ольги в «Русалке». Любимой ее ролью была роль Татьяны, которую пела с видимым наслаждением, и, надо сказать, пела хорошо, увлеченно.

Член бюро хора, Лида следила за посещаемостью занятий, за дисциплиной, за ростом товарищей. На одной из репетиций слышу, как она говорит дирижеру: «Сегодня голос не звучит, недовольна я собой». И объясняет: «На аэродроме весь день провела, разбираала мотор, озыбла — голос немного охрип...»

Благодаря упорству, настойчивости Лиды осуществилась ее заветная мечта — поскорее отправиться в свой первый самостоятельный полет. И он вскоре произошел — этот стремительный, как мысль, самостоятельный полет!

Такова была советская Татьяна.

Третьей исполнительницей этой желанной для каждой профессиональной оперной артистки роли была Лидия Никонова. Она выросла в рабочей семье близ Орехова. Мать ее — ткачиха, отец работал на торфоразработках. Лидия работала ватерщицей на бумагопрядильной фабрике, затем комсомол послал ее на пионерскую работу во Дворец культуры Орехова-Зуева. В хоре Никонова пела много лет, не помешало ее увлечению музыкой и замужество, и появление ребенка. «Все равно буду петь, — говорила молодая женщина, — без музыки теперь жить не могу... А партию Татьяны пою с таким же удовольствием, как когда-то пела свой первый романс «Желание» Шопена».

С кем бы из питомцев Гайгерова я ни беседовал, слышал одно: учиться, учиться музыке, глубже познавать секреты ее воздействия на людей — и поющих, и слушающих.

Было это давно — более 40 лет минуло с той поры, когда расцветало и утверждалось искусство орехово-зуевских ткачей. Уже более четверти века Ореховская народная опера не существует — с тех пор как умер любовно пестовавший ее Андриан Николаевич Гайгеров. Правда, существует в Орехове, наряду с другими самодеятельными коллективами, молодежный хор ткачей, вобравший в себя часть воспитанных Гайгеровым певцов (ведь у него в хоре были и дети «коренников», как называли в шутку старую гвардию оперного коллектива).

Дела давно минувших дней... Зачем вспоминаю о них? Ведь сейчас существуют десятки самодеятельных оперных коллективов, получивших почетное звание народных. И условия им создаются, не идущие ни в ка-

кое сравнение с теми, в которых утверждалось и росло молодое мастерство орехово-зуевцев.

Достаточно вспомнить народную оперу Центрального Дома культуры железнодорожников, для которой советские композиторы специально пишут свои произведения. Или оперу Дома культуры им. Чкалова, ставящую под шефством Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко свои спектакли на сцене этого прославленного театра, да еще в содружестве с его оркестром и профессиональными певцами.

Вспоминаю потому, что нам дороги первые побег бурно разросшегося впоследствии сада народных дарований. Поэтому не только о блестящем опыте орехово-зуевских ткачей мы вспоминаем с благодарностью или об успехах народной оперы ленинградского «Красного треугольника», но и о смелом, пусть не совсем совершенном опыте рабочих города Бежицы — о постановке «Князя Игоря». Так хотелось им, удаленным от профессиональных оперных театров, овладеть драгоценным созданием гениального Бородина. Приходя после работы в клуб, до позднего вечера десятки рабочих и служащих Бежицы разучивали партии хора, солистов. Спектакль был поставлен и сделался популярен. Это было почти полвека назад и свидетельствовало о зрелости эстетического вкуса рабочих, ставших хозяевами своей страны, своей судьбы.

Недавно позвонил мне ценный мною известный руководитель самодеятельных оркестров народных инструментов Александр Васильевич Дорожкин. Он рассказал, что приехали представители двух оркестров — из Рыбинска и Уфы. Предполагают отметить 45-летие рыбинского оркестра, уже в 20-е годы существовавшего при одном из крупнейших заводов. Во время Отечественной войны часть рыбинского оркестра вместе с заводом была эвакуирована в Уфу. Там оркестр постепенно пополнил ряды и совершенствовал умение своих участников владеть игрой на народных инструментах — домрах, балалайках, гуслях, свирелях. Оставшийся в Рыбинске оркестр продолжал заниматься под руководством молодых, из него же вышедших руководителей и приобрел если не прежнюю, прославившую его форму, то, во всяком случае, стал концертировать, и не без успеха.

Мне довелось услышать оркестр в начале 30-х годов. До Москвы тогда дошел слух, что рыбинский оркестр народных инструментов исполняет Пятую симфонию Бетховена. Весть поначалу не была принята всерьез.

В редакции «Правды» мне предложили поехать в Рыбинск и встретиться на месте со «смельчаками», послушать их и, если дело поставлено так, что музыка Бетховена не искажена, а способна увлечь рабочих слушателей, — написать об этом.

Так я познакомился с оркестром энтузиастов и его молодым дирижером — Дорожкиным, всю душу вкладывавшим в захватившее его дело. Исполнение Пятой симфонии Бетховена — ее первой части, которую я слышал, — убедило меня, что оркестр делает полезное, нужное дело. Конечно, в репертуаре оркестров народных инструментов основное место должна занимать народная песня, специально разработанная и переложенная для состава со специфическим звучанием: ведь домры, балалайки, гусли — инструменты уважаемые, но не всеми богатствами музыкальных тембров располагающие.

Однако, если в городе симфонического оркестра не имеется, а слушатели жаждут услышать музыку классиков, советских композиторов, предназначенную для симфонического звучания, — эксперимент с переложением симфоний Бетховена, Чайковского для состава народно-инструментального допустим. Конечно, только в том случае, если достаточно высока техника оркестрантов.

Я хорошо помню впечатление от игры оркестра под управлением Дорожкина. Это было вполне удовлетворительное, грамотное в отношении стиля, нюансов исполнение, словом, исполнение, способное доставить слушателям радость от общения с произведением великого композитора.

Зерна, посеянные Дорожкиным в рыбинском оркестре, дали всходы. Вот пример редкого долголетия любительского оркестра...

В конце 40-х годов мне довелось услышать в Челябинске отличный оркестр народных инструментов, основанный в 20-е годы учениками и последователями замечательного деятеля на ниве народной музыки В. В. Андреева. Когда я слушал исполнение оркестром ряда про-

изведений Андреева, преемственность созданных им традиций ощущалась ясно.

Хочется привести еще несколько примеров приверженности к музыке и песне ряда коллективов, существовавших, да и сейчас, в обновленном составе, существующих в разных уголках нашей многонациональной родины.

И прежде всего следует назвать Вичугу — город, где музыкально-хоровая работа получила широкое развитие.

Вичуга — прославленный текстильщиками город Ивановской области — законно гордится своими знатными ткачихами — Марией и Евдокией Виноградовыми. Фабрика им. Ногина, где когда-то начиналась их трудовая жизнь, до сих пор не расстается с именами своих любимых дочерей. Они воспеты в песнях, созданных в клубных кружках и распеваемых далеко от Вичуги — везде, где живет «виноградовское» движение в текстильной промышленности, явившееся откликом на стахановское движение на шахтах, кривоносское — на транспорте.

На фабрике им. Ногина, в 30-е годы насчитывавшей в своем коллективе более семи тысяч рабочих и работниц, имелось десять хоровых кружков — в общежитиях, в клубах, в пионеротряде. Меня поразила увлеченность музыкой рядовых рабочих — любой, кого я спрашивал, как живет песня в Вичуге, говорил с гордостью: «Вичуга — город песенный!» Действительно, дело обучения музыке — и взрослых, и подростков, и даже дошкольников — в кружках хорошо было поставлено.

Хор вичугских ткачей прославился звонким пением, отличным исполнением народных песен, вызывавшим у слушателей желание подпевать ему. Ткачи пели не только старинные, дедами завещанные песни, но и новые, молодежные, комсомольские. Они стали изучать классику, отважились поставить отдельные акты из опер «Ру-салка», «Майская ночь».

Хор, объединивший рабочих разных возрастов, но преимущественно молодежь, страстно пропагандировал народные песни, классическую музыку среди рабочих фабрики, стремясь ввести музыку в быт рабочего, в цех, на прогулки.

Общественная активность, отличавшая вичугских ткачей, определяла и качество их работы в хоре,

Клуб фабрики им. Ногина стал истинным очагом культурного отдыха и развлечения жителей. И сама фабрика, и рабочий клуб являлись центром воспитания своей городской интеллигенции. Большую по тем временам музыкально-воспитательную работу проводили участники хора в пионерском клубе, в полной средней школе, в двух неполных средних школах, трех начальных школах, в школе для взрослых, на рабфаке. Характерно, что вся эта работа хоровиками проводилась добровольно и, главное, без чьего-либо указания, по собственному почину.

Собирателем первых музыкальных сил в Вичуге оказался Иван Михайлович Смыслов — молодой музыкант, демобилизовавшийся из Красной Армии. Четыре года службы в армии, участие в гражданской войне дали, по выражению Ивана Михайловича, «хорошее внешкольное политическое воспитание». Музыкант-профессионал, ученик композитора Кастальского, Смыслов с горячностью принялся за налаживание музыкальной жизни на фабрике им. Ногина.

Это было в начале 20-х годов. До того времени клуб блажил довольно жалкое существование. Прежнему дирижеру хора было безразлично, как пели кружковцы, да, впрочем, неважно и что пели. Тогдашние руководители клуба втопили незадачливому дирижеру. В такие условия попал Смыслов.

Смыслов сразу понял: надо так организовать дело, чтобы пробудить в людях стремление к прекрасному, вселить в них уважение к музыке — чудесному искусству, а для этого прежде всего необходимо научить их музыкальной грамоте.

Утилитарный подход к кружкам художественной самодеятельности со стороны правления клуба в то время был основой жизни многих рабочих клубов. Требования были кратки. Организовали хор, две недели позанимались, а теперь — выступайте. И кружковцы пели хоть фальшиво, непоставленными голосами, зато громко. Правда, кружки от таких «художественных достижений» сплошь да рядом распадались на второй месяц их существования или служили своеобразным «проходным двором» для сотен людей, посещавших клуб от нечего делать, заглядывавших в кружок на три-четыре занятия и бесследно исчезающих.



Д. Д. Шостакович. 20-е гг.



А. В. Нежданова



И. А. Обухова



Н. С. Голованов



А. В. Нежданова и Н. С. Голованов в Клину
у Дома-музея П. И. Чайковского.
Фото Ал. Лесса. Публикуется впервые



Г. В. Жуковская



А. С. Пирогов



Е. К. Катульская



В. В. Барсова



М. П. Фролов



А. Н. Гайгерон



Орехово-зубовский хор. В центре — основатель и руководитель хора А. Н. Гайгеров. 1920-е гг.



Корсунь-шевченковский оркестр. 1910-е гг.



Н. К. Чемберджи



К. Д. Макаров-Ракитин



Л. А. Половинкин

Смыслов решительно пошел против течения. Он почувствовал в ткачах скрытую, невыявленную, но большую любовь к песне. Надо учить людей музыке, сказал он себе, и принялся за дело.

В хоровом кружке поначалу было всего 20 человек. Смыслов сумел заинтересовать и кадровых рабочих, и молодежь, и даже школьников.

Кружковцы овладевали музыкальной грамотой, несмотря на отсутствие специальной комнаты для занятий, нехватку нот. Для подтверждения правильности своего метода обучения музыке Смыслов по собственной инициативе приглашает из столицы в Вичугу старейшего советского педагога, замечательного композитора, своего учителя, профессора Александра Дмитриевича Кастаньского.

К приезду Кастаньского кружок разучил несколько его хоров: «Стенька Разин», «Ты, рябинушка», «Дуня» и др. Похвала известного музыканта ободрила кружковцев, а присланный им в дар коллективу хор «Поезд», написанный на пути из Вичуги в Москву, был принят как признание их творческих заслуг.

К 1929 году хоровой кружок вырос неузнаваемо. Ушли из него случайные люди, пришли рабочие, внесшие в коллектив хора новые, свежие силы, неиссякаемую энергию. Хор стал чаще выступать в цеховых столовых, в рабочих общежитиях, стал желанным участником популярной тогда «живой газеты», выступал на семейных вечерах, пропагандировал лучшие массовые песни. Делалось все это еще не совсем уверенно, но с огромной искренностью и желанием увлечь рабочих музыкой.

Солисты из кружка сочиняли и распевали острые, порой язвительные частушки, направленные против врагов рабочего класса, против лодырей, прогульщиков, пьяниц. Хор неоднократно просил музыкальное издательство опубликовать частушки, помочь рабочим кружкам расширить репертуар новыми песнями. Обращение к старому большевику, опытному музыканту, заведовавшему агитационным отделом Музгиза, Льву Владимировичу Шульгину оказалось плодотворным. Он охотно откликнулся на просьбу хора, организовал присылку нот, популярной литературы по истории музыки, по нотной грамоте. Прислал и собственные хоры, заинтересо-

равнине коллектив, и хотя они были довольно сложны по фактуре («Паук и мухи» и др.), но со временем хор их разучил и с большим успехом исполнял на многих вечерах.

Благодаря систематическим занятиям, введенным Смысловым, кружковцы стали свободно читать ноты и вскоре почувствовали, что могут овладеть четырехголосием. Их манила к себе и классика.

Тесная семья хора становилась все дружнее и сплоченнее. Усилилась партийно-комсомольская прослойка кружка. Кружковцы вели не только учет проделанной музыкальной работы, но и производственных показателей членов кружка. Все ощутили, как повысилась общая культура коллектива: стали, помимо газет, выписывать специальные музыкальные журналы, рассказывали в них о жизни своего хора, об успехах, писали отзывы, рецензии на хоровые сочинения.

1931 год. Хор — почетная общественно-культурная организация в городе. Начались выезды в подшефные деревни. Хор стал инициатором издания листовок и брошюр, песенников, раздаваемых бесплатно на демонстрациях. Запевалы из хора собирали вокруг себя рабочих шествия превращались в стройно поющие многотысячные хоры.

Смыслов организовал еще один музыкальный коллектив — домровый ансамбль, впоследствии выросший в большой (40—50 человек) оркестр народных инструментов. Хор и ансамбль объединились. Стал существовать один крупный художественный коллектив — струнно-хоровой. Жизнь кружков была неотделима друг от друга, хотя и росли они самостоятельно и способны были исполнять репертуар не только совместно, но либо чисто оркестровый, либо только хоровой.

С 1931 года в своем районе вичугский хоровой и домровый коллективы стали самыми значительными личностями в музыкальной самодеятельности. Поняты успех хора и интерес к нему и оркестру на первой районной олимпиаде. Еще большего успеха достигли коллективы на областной олимпиаде, где они завоевали первую премию. Это воодушевило кружки, заставило их еще настойчивей учиться. Именно в эту пору особенно частыми и интенсивными стали выезды кружков в рабочие поселки, выступления в общежитиях. В одно из

таких посещений рабочего общежития активисты кружков вместе с руководителем не только выступили с концертом, но и помогли организовать небольшой хор, который впоследствии постоянно поддерживал связь с основным хором. Кружковцы передали хору общежития свой опыт по организации учебы и внушили горячую любовь к родной песне. Чтобы легче было разучивать песни, достали старенькую фисгармонию, оборудовали в красном уголке общежития «музыкальную гостиную». Смыслов стал приходить сюда раз в шесть дней заниматься с членами хорового кружка.

По примеру нового кружка стали организовываться хоры и в других рабочих общежитиях. Семь хоровых кружков в общежитиях создал центральный хор, около полутора ста рабочих были вовлечены в них. Таким образом, на фабрике им. Ногина сотни рабочих оказались охваченными массовой музыкальной работой.

Кружки не только обслуживали общежития. Певцов можно было видеть и слышать в подшефных колхозах, на учебном аэродроме, на массовых гуляньях, в парке. Под звуки песен стар и млад водили хороводы, плясали вековую «русскую», украинский гопак. И здесь, в плясках и песнях, выделялась пожилая работница — Лампея Беляева.

Ногинский хор занял первое место, но уже на областном смотре в Иванове. Не успокаиваясь на достигнутом, хор продолжал неутомимую работу, чтобы совершенствовать мастерство, шлифовать свое молодое искусство, петь еще лучше.

Летом 1936 года хор пригласили выступить на областном съезде виноградовцев в Иванове, а затем — большой успех на Всесоюзной хоровой олимпиаде. Рядом со столичными самостоятельными хорами, поставленными в несравненно лучшие условия в отношении учебы, снабжения нотами, материальной обеспеченности, хор вичугских ткачей не посрамил свою заслуженную репутацию. Дисциплинированность хора, подбор репертуара, культура звука произвели очень хорошее впечатление на жюри, несмотря на его требовательность. Жюри отметило отличное выступление хора, его положительное влияние на эстетическое воспитание трудящихся.

В репертуар хорового коллектива входили классические, массовые советские, народные песни и хоры. Повы-

шая свое исполнительское мастерство, хор сумел сочетать академическую работу с пропагандистской. Разучивание новых двухголосных песен с полным залом — 700 зрителей — сделалось методом работы и хора и его руководителей. Этому помогали песенники, выпущенные по инициативе хора в Вичуге и успешно распространявшиеся кружковцами в зале.

Все делалось от чистого сердца, без поисков славы и почестей, по глубокому внутреннему убеждению: песня нужна людям, она их помощник в жизни.

Замечательной была и неуспокоенность руководителя. Ведь он давно мог почить на лаврах. А его энергии, воли, влюбленности в дело хватало на организацию все новых и новых форм работы. Видя огромный, неподдельный интерес, проявленный детьми к выступлениям хора взрослых, Смыслов решил организовать школьный хор. Мальчиков, слонявшихся в свободные от школьных занятий часы на улицах и во дворах, Смыслов вовлекает в оригинальный шумовой оркестр. В 30-е годы подобные шумовые оркестры были весьма распространены и в армии, и в клубах. Состояли они из всевозможных, в том числе и народных, инструментов, из ударных, трещоток, гребешков с папиросной бумагой — музыка из спектакля «Турандот» стала прародительницей таких оркестров.

Мальчишеская энергия была организована, был пробужден, пусть первоначальный, интерес к музыке. А через год школьники уже переросли примитивную форму шумового оркестра и потребовали организации оркестра более музыкального, коллектива «с горизонтом», как они выражались, а именно — домрово-балалаечного. Самые одаренные — их оказалось довольно много — захотели учиться играть на скрипке. После первых успехов желающих овладеть игрой на музыкальных инструментах нашлось столько, что пришлось создать музыкальную школу и струнный оркестр. Хор получил инструментальную группу не только в домровом, но и в скрипичном ансамбле. Двадцать юных скрипачей, альтист и три виолончелиста мечтали со временем создать симфонический оркестр.

У хора появились и собственные композиторы, пробавившие сочинять песни, которые тут же подхватывались всеми кружками. Почти полтора ста школьников

включились в музыкальную работу, вырос и кружок скрипачей — в нем было уже свыше тридцати человек.

Таким образом, до официального открытия музыкальной школы на фабрике им. Ногина действовал своеобразный музыкальный комбинат, вовлекавший в свою орбиту сотни людей самых разных возрастов, от школьников до пожилых рабочих, объединенных все растущим интересом и любовью к музыке.

В центре всей музыкальной жизни Вичуги был хор. Продолжались систематические занятия во всех звеньях хора. Смыслов продолжал вести занятия очень серьезно, увлеченно, побуждая кружковцев расширять свои знания. Он научил всех без исключения нотной грамоте, занимался с ними теорией музыки, сольфеджио. Получаемые музыкальные знания расширяли общий культурный кругозор хоровиков и остальных участников кружков. Постоянное общение со струнным оркестром приносило особенно ощутимую и взаимную пользу: участники коллективов знакомились с классической музыкой на конкретных примерах, учились постигать форму и содержание произведений в их неразрывной совокупности. Репертуар хора был образцовым. Он включал хоры из «Руслана и Людмилы», «Бориса Годунова», «Русалки», «Евгения Онегина», «Свадьбы Фигаро». Такие сложные произведения, как «Цыганы» Шумана, хоры Давиденко, Веприка, Белого, Компанейца, кантата Черемухина «Красной Армии», хоры из оперы Держинского «Тихий Дон», не только украшали программы выступлений хора, но всячески пропагандировались им. К 1937 году в хоровом коллективе было уже 110 участников. Около половины состава — члены партии и комсомольцы. Это немаловажное обстоятельство стимулировало и приток в хор свежих молодых сил, и качество его всесторонней деятельности.

Устраивались цикловые концерты, посвященные творчеству Бетховена, Глинки, Пушкина в музыке. Песни гениальных композиторов исполнялись хором и солистами, популярно рассказывалось о их жизни, творчестве. Коллектив хора гордился людьми, участвовавшими в хоре — виноградовцами, стахановцами на производстве, отличными певцами и товарищами, и теми из кружковцев, которые после учебы в музыкальных училищах стали профессиональными музыкантами.

Я познакомился с одной стахановкой фабрики им. Ногина, много лет певшей в хоре, Анастасией Алексеевной Румянцевой. «Благодаря хоркружку, — говорила она, — я перевоспитала себя. Когда 13 лет тому назад (значит, в начале 20-х годов. — *Г. И.*) я вступила в хор, в стране еще ощущались последствия голодных героических лет гражданской войны. Не хватало продовольствия, не хватало обуви. Мои родные останавливали меня: не ходи в кружок, не рви, мол, обуви. А мне было скучно без песен. Лучше босиком похожу, да с песнями, чем в обуви, да невеселая».

Вот как резюмировала Анастасия Алексеевна тогда свои девичьи мысли.

Румянцева вспоминала, сколько радости приносило общение хора с крестьянами. Хор шефствовал над деревней Репрево, что в двенадцати километрах от Вичуги. Он туда ездил часто, а приходилось — что же! — выступать и в рваных сапогах, полуголодными, но, радуясь предстоящей встрече с новыми людьми, с желанием и готовностью отправлялись все в деревню. В Репреве хор встречали радушно, хлебом-солью, угощали чаем. Потом долго пели сердцу близкие народные песни, находившие настоящих ценителей.

«Разожгли вы нас», — говорили деревенские певуны и присоединяли свои голоса к стройному хору ногинцев. Просили и солистов хора спеть что-либо «доходчивое», как они называли любимые песни. Первым на просьбу деревенских слушателей обычно откликнулся грузчик райбазы фабрики им. Ногина Волков. «Спою вам, — говорил он, — свою любимую песню — называется «Последний рейс». Пел он приятным, небольшим голосом, пел с чувством: годы учебы в хоре для него не пропали даром. Таких патриотов хорового коллектива было немало.

Помню еще слесаря фабрики Ивана Григорьевича Староверова. Знакомясь со мной, он отрекомендовался: активист хора. Потом рассказал: его интересовал самый процесс изучения песни, а не только эффект ее исполнения. Постигание мелодии, гармонии, в которых так интересно поглубже разобраться, преодоление трудностей, запоминание оригинальных поворотов мотива — во всем этом была для него неизъяснимая прелесть. Староверов в часы досуга участвовал с удиви-

тельным рвением во всех формах хоровой работы: и в «живой газете» первых лет существования коллектива, и в исполнении частушек, и в оперных сценах — достижении позднейшего времени.

Замечательной особенностью работы хора фабрики им. Ногина явилось еще одно новшество, представлявшее чрезвычайный интерес. Хор настолько расширил рамки своего воздействия на рабочую массу, что песня проникла в семьи отдельных рабочих, возникли даже, помимо хоров в общежитиях, школах, целые семейные, пусть небольшие, хоровые ансамбли.

Вот пример. У рабочего Румянцева, страстного любителя пения, семья состояла из пяти человек. Все были музыкальны, у всех оказались хорошие, приятные голоса, все любили петь. Ну вот и маленький хор, свой ансамбль. В рабочем общежитии, в комнате Румянцева, однажды зазвучала новая песня «Ну как не запеть». Песня звучала радостно. Действительно, как было не запеть в семье, где все учатся, работают, где нет страха за будущее.

Вскоре, услышав о семейном хоре, в общежитие к Румянцеву пришел Смыслов. Он прослушал семью Румянцевых, указал на недочеты и научил, как их исправить. Дирижер принес ноты, показал новые песни. Запели «Полюшко», «Песню о Родине», «Марш веселых ребят» — тогдашние новинки, полюбившиеся миллионам людей. За семейным хором Румянцевых потянулась целая цепочка новых любителей песни.

Так кипела музыкальная работа на фабрике им. Ногина еще в 20—30-е годы. Опыт музыкальной массовой работы вичугского хорового коллектива переняли рабочие и других фабрик.

«Ну как не запеть» — и запели сотни и тысячи рабочих в Ивановской области. Вслед за ними организовали свои семейные хоры и рабочие глуховской мануфактуры, появились хоры в общежитиях. «Ну как не запеть», когда есть о чем петь, есть досуг, который охраняется Советской Конституцией. И стали расти и множиться, организовываться в хоры талантливые певцы нашей великой Родины.

Вспомнил я о давно прошедших днях, о поре совсем юной рабочей музыкальной самодеятельности, ибо подъем ее не должен быть забыт. Хороший, очень хороший

опыт рабочих — музыкантов, певцов — должен быть творчески продолжен в новых, более благоприятных условиях.

В те годы, несмотря на трудное для страны время, на гигантские масштабы строительства, партия и профсоюзы поддерживали инициативу масс в организации досуга, эстетического воспитания и детей, и взрослых. Два приведенных примера — орехово-зуевская народная опера и вичугская музыкальная самодеятельность — крайне характерны для первых десятилетий после революции. Музыкальная самодеятельность принимала все более массовые формы, увлекая в свое русло тысячи, десятки тысяч людей.

В годы всенародных испытаний, вызванных Великой Отечественной войной, самодеятельные коллективы посещали воинов и во фронтовой обстановке, и в госпиталях. Возникали молодежные хоры и оркестры, ставившие перед собой задачи более мобильного свойства, нежели постановка опер или овладение крупными формами инструментальной музыки. Песни, хоры, оркестровые пьесы на народные темы были основой репертуара самодеятельных коллективов тех лет.

А затем наступило время нового расцвета музыкальной самодеятельности.

Достаточно вспомнить грандиозные хоровые празднества в республиках Прибалтики. Ни с чем не сравнимое впечатление от выступлений хоров, насчитывавших двадцать-тридцать тысяч человек. Таллин поразил меня более всего могучей силой народной любви к песне. Если в Вичуге было отрадно слышать хоровые песни в исполнении семейных небольших коллективов, то каков же размах музыкального движения в Эстонии, если поет весь народ — от мала до велика. Под управлением талантливейшего музыканта — Густава Эрнссакса и его многочисленных учеников поют и в детских садах, и в школах, в университете, институтах, на всех фабриках, в совхозах и колхозах. Поют стройно, эмоционально — слух о северной сдержанности чувств требует больших коррективов. Поют без излишней сентиментальности — и это хорошо, — но всегда осмысленно и прочувствованно. Поют обо всем, что тревожит сердце, что восхищает душу. И когда тридцатитысячный хор исполняет сложные полифонические произведения, удивление

сменяется восхищением. Вот что значит умелая организация хорового дела в школе, в клубе.

В Эстонии весь народ музыкально грамотен, ибо каждый учитель считает своим долгом привлечь в кружки музыкальной самодеятельности не только школьников, но и всех граждан, территориально тяготеющих к тому или иному очагу культуры — клубу, Дому культуры. И так начинается действительно массовое движение. Заранее готовится репертуар, который к намеченным срокам может быть исполнен и в районном, и в областном, и, наконец, в республиканском масштабе на хоровых празднествах.

Какая заинтересованность всего народа в песне, в ее стройном красивом исполнении, волнующем сердце и дающем эмоциональный стимул в труде, в общественной жизни!

Песня призвана в наши дни к новой, небывалой ранее активности.

В новом качестве возрождается инициатива и орехово-зுவцев и энтузиастов музыки города Вичуги. Когда сейчас смотришь спектакли таких народных оперных театров, как ЦДКЖ или Московского Дворца культуры им. Чкалова, когда слушаешь замечательные хоры ленинградской молодежи или хор Дворца культуры им. Горбунова в Москве, Московский хор студентов и рабочей молодежи при Всероссийском хоровом обществе, — начинаешь отдавать себе отчет в том, какой качественный скачок сделала музыкальная самодеятельность за 50—60-е годы.

Стоит хотя бы вкратце остановиться на достижениях упомянутых хоров, вспомнив, кстати, также активно действующие хоры ветеранов революции, учителей Москвы и Подмосковья.

Только большая любовь к песне может вдохновить семидесяти — восьмидесятилетних ветеранов революции систематически собираться на спевки, разучивать и дома свои партии, чтоб потом выступать в рабочих аудиториях с ответственными программами, включающими не только песни революции, но и полифонические хоры русской классики, многоголосные русские народные песни.

Один из энтузиастов хора ветеранов революции, хорошо знакомый мне по «радиовременам» Михаил Оси-

пович Логинов, старый большевик, специалист по анти-религиозной пропаганде на радио (в конце 20-х годов он ведал художественным вещанием), так объяснил мне свое и многих своих товарищей пристрастие к хорошему пению: еще в дореволюционные годы они, собираясь на сходки, митинги, запевали любимые песни. Пели многоголосно, по-русски, с подголосками, прислушиваясь друг к другу, сверяя знакомые гармонии и наслаждаясь народным прекрасноразвучием. Многие они пережили, многое сделали для победы революции. И вот на закате жизни охотно вспоминают они минувшие годы и дни, когда песня давала нужную бодрость, вливая энергию в молодые сердца. Поют и сейчас, седые, с орденами на груди, поют с наслаждением, потому что соприкасаются с настоящим искусством. Мир прекрасного пленяет их и в старости, делая моложе и сильнее духом.

Спрашивал я и учителей Подмосквья, что побуждает их, безусловно уставших за неделю от занятий со школьниками, дважды преодолевать иногда немалые расстояния, чтобы собраться на репетиции, спевки, где под руководством таких же, как они, энтузиастов — молодых хормейстеров — разучивать новый и довольно сложный репертуар. Ответы были почти идентичными: любовь к музыке вообще, к песне — в особенности. Эту любовь они стремились передать потом своим ученикам.

Результаты — налицо. Там, где учителя поют, поют и школьники. И они уже начинают разбираться, где музыка сера и трафаретна, а где она певуча, крылата, где слова поистине поэтичны, образны, сливаются с мелодией воедино.

С момента зарождения слежу за развитием двух совсем разных, но очень хороших коллективов: Московского хора молодежи и студентов под руководством Бориса Тевлина и ныне ставшей уже Академической хоровой капеллы Дворца культуры им. Горбунова, основанной и много лет руководимой Юрием Улановым.

Сказал: «совсем разные» коллективы — по стилю исполнения, по репертуару, по «происхождению» — и тут же сам себя поправил. Конечно, разные, но и единые в своем стремлении к прекрасному, стремлении к овладению подлинным мастерством пения без сопровождения, то есть к высотам хорового исполнительства.

Хор под руководством Тевлина всегда пленяет све-

жестью трактовки репертуара, молодым задором, темпераментом. Благодаря искусству своего талантливому руководителю этот хор отличается чеканкой фразы, продуманностью исполнения самых различных сочинений. Не зря хор является лауреатом ряда союзных соревнований и заграничных фестивалей. Ежегодно обновляющий свой состав — студенты заканчивают учение и разъезжаются, — но имеющий крепкий, здоровый костяк, хор молодежи и студентов стал образцом для многих молодежных коллективов периферии, и в этом немаловажное значение его активной жизни.

Хоровая капелла Дворца культуры им. Горбунова — интересное, имеющее большие перспективы дальнейшего роста мастерства явление нашего самодеятельного искусства. Корни его — в том здоровом тяготении рабочих к прекрасному в искусстве, что намечалось и частично осуществлялось еще до революции, а затем особенно отчетливо и успешно после Октября.

«Горбуновцы» — наследники и орехово-зуевского хора и вичугских народных певцов. Прекрасный рабочий коллектив «горбуновцев» на редкость спаян, сплочен. Он включил в свой состав лучшие голоса — блестящие в нем басы, октависты, хороши звонкие, то металлического тембра, то мягко-лиричные тенора, бархатные альты, серебром отливающие сопрано. Все они составляют органическое целое, позволяющее овладевать сложными полифоническими партитурами. Что еще отличает «горбуновцев» и заставляет радоваться слушателей, так это их хорошая дикция, смысловая ясность, отточенность фразы.

Этой капелле, как и Московскому хору молодежи и студентов, можно предъявлять самые высокие требования. Хотя они еще не профессионалы и отдают искусству лишь свой досуг, но судить о мастерстве хора и критиковать его позволительно и должно с самых требовательных позиций. И как радостно, что критику они принимают с благодарностью, а не с обидой, понимают, что безграничны просторы для достижения подлинных вершин хорового исполнительства.

Здесь я хочу с благодарностью вспомнить имена хормейстеров, заложивших фундамент, на котором могла расцвести и профессиональная и самодеятельная хоровая культура.

Значительна была роль А. В. Свешникова, горячо отстаивавшего право на существование в ряде городов центров хорового пения, подобно Ленинградскому и Московскому хоровым училищам. Большой художник, крупный специалист с полувековым стажем, Александр Васильевич Свешников сделал огромное и нужное Советской стране дело, основав хоровое училище. Дети, попадавшие в него, получали всестороннее музыкальное образование. Свешников и сам дирижировал хором мальчиков, и привлекал к этому делу своих учеников и таких видных специалистов, как Николай Иванович Демьянов. Десятки лет Демьянов отдал хорам металлистов и рабочих других профессий, а затем блистательно работал воспитателем и руководителем хора мальчиков, состоявшего из еще не сложившихся певцов — учеников Московского хорового училища.

Николаю Ивановичу Демьянову, человеку, у которого, как казалось, сама душа пела, предстояла труднейшая задача, великолепно им решенная: научить малышей чувствовать музыку, приобщить к великому искусству разбираться в ее тайнах, радоваться прекрасному миру, раскрываемому перед умеющими ее слушать и воспроизводить. Я знаю только одного человека, подобно Демьянову, просто с магической силой привлекавшего к музыке малышей. Это Густав Эрнесакс, волшебник и в своем мужском хоре, и во владении традиционным хором на поле таллинских хоровых празднеств, и в любой сельской или городской школе, где дети внимательно слушали Эрнесакса, а затем стройно, чисто пели двух-трехголосные песни. Они учились наслаждаться не только звуками собственных голосов, но и теми чудесными гармониями, в которые сливались их дисканты и альты.

Демьянов прошел великолепную школу Синодального училища у таких признанных мастеров русского пения, как Н. М. Данилин, П. Г. Чесноков. Человеческие качества его — бесконечная доброта, умение прислушиваться к любому мнению, терпение, безграничное трудолюбие, наряду с музыкальной одаренностью, абсолютным слухом, безупречным художественным вкусом — свойствами, не так уж часто встречающимися у хормейстеров, — делали Демьянова замечательным педагогом, пользовавшимся неограниченным авторитетом, довери-

ем и любовью и у детей хорового училища, и у взрослых в профсоюзных хорах.

Спокойный, уравновешенный, никогда не повышавший голос, Демьянов добивался ровного, чистого строя, умения у поющих, будь то дети или хоровики-металлисты, слушать друг друга, чуткости к взмаху руки дирижера. Учить любить музыку — народную, классическую — было призванием Николая Ивановича Демьянова, и он оставался ему верен всю свою жизнь. Людей, которые с гордостью считают себя учениками Демьянова, много, очень много.

Учить любить музыку — это большое и трудное искусство, ибо под музыкой немало людей понимают ее суррогаты — под бречание расстроенной гитары гнусавое, пришептывающее «пение» сентиментальных мотивов с безграмстными виршами, подменяющими поэтические строки.

Вот почему хочется рассказать о том, как в Первой московской музыкальной школе им. С. С. Прокофьева преподавательница пения Л. В. Тихеева в 60—70-е годы сумела создать несколько хоров: и из совсем маленьких, и из детей постарше, и подростков. Это хоры энтузиастов музыки. Как они любят пение, музыку в целом, можно видеть по выражению их лиц: когда песня радостная — лица веселые; вдумчивые — когда поют протяжные многоголосные (все без сопровождения) русские народные песни; когда слушают Бетховена ли, Моцарта, Чайковского — лица серьезные, внимают музыке, которая становится частицей их собственного существа, становится им необходимой. Неважно, станут ли эти дети в будущем музыкантами или инженерами, учителями, рабочими, — они из школы унесут драгоценные зерна любви к прекрасному — к музыке. Эти зерна непременно дадут всходы, и будущим советским гражданам это прекрасное поможет жить, сделает их лучше, требовательнее к себе и другим...

Люди и песни... Как-то в одной из бесед Алексей Максимович Горький спросил нескольких музыкантов: сколько они знают напевов «Вниз по матушке, по Волге». Один из присутствующих неуверенно ответил: один, конечно. А их — десятки, этих напевов, сказал Горький. В Саратове, в Нижнем Новгороде, в Астрахани, в других поволжских городах эту знаменитую любимую пес-

ню по-разному поют. И тут же своим хрипловатым басом Алексей Максимович напел три-четыре варианта песни. Всем стало стыдно: как многого в русском песенном творчестве мы не знаем или знаем поверхностно, а думаем порой, что кто-то из нас — знаток русской песни... Алексей Максимович лукаво, добродушно улыбнулся и сказал: «Вам, музыкантам, хорошо бы на лодках или на плотках, а не только на пароходах вниз по Волге поплыть, не торопясь, останавливаясь у берегов, и прислушаться, как до сих пор волжане свои песни поют. Не украшают их всякими фиоритурами (так и сказал, иронически подчеркнув, «фиоритурами»), а с богатыми подголосками, да всякий раз по-иному, раз кто поголосистей да побойчее в хоре нашелся. Богатые песни на Волге пелись и ныне поются», — заключил Горький.

Это была одна из немногих встреч с великим писателем и знатоком русского фольклора, где мне посчастливилось его близко увидеть и услышать. Было это в редакции «Пионерской правды», там в 30-е годы проводилась интересная работа: знакомили детей, подростков с песнями, вели беседы — лично и через газету — о том, что такое хорошая песня, как научиться отличать хорошую музыку от плохой, пошлой, сеющей мещанские вкусы. Много было споров, и знаменитые слова Горького о громоподобной, грохочущей лавине звуков, извергаемых плохими джазами или их подобиями, помогли нам в отстаивании правильных позиций: всем, особенно детям, надо прививать вкус к здоровой духовной пище, в том числе к музыке — народной и классической.

Закончить главу, раз вспомнил о встречах с Алексеем Максимовичем, хочу одним примечательным не только в музыкальном плане эпизодом, о котором было рассказано в «Известиях» 5 августа 1967 года.

Газета писала, что нашелся мальчик 20-х годов. А история его такова. В Югославии был найден фильм, снятый в 20-х годах французским кинооператором Эрколлом. Фильм был тенденциозным и должен был показать «разоренную красную Россию». На одном из кадров запечатлен мальчик лет десяти с куском хлеба в руке. Газета сообщала: удалось установить, что этот мальчик жив. Это — ныне заслуженный артист РСФСР и Чувашской АССР Алексей Алексеевич Гусев.

В 20-е годы родители Леши Гусева работали в Оре-

хове-Зуеве. Мальчик ездил в Москву на заработки: играл на балалайке, пел, плясал. В 14 лет он со своими сверстниками организовал струнный оркестр. В апреле 1928 года Лешка вместе с оркестром отправился в Москву, в редакцию «Пионерской правды», и вскоре выступил по радио. Через две недели оркестр играл перед приехавшим из Италии Максимом Горьким на утреннике в его честь в кинотеатре «Колизей». Во время антракта Горький подошел к участникам оркестра и спросил Лешку, знают ли они ноты. Тот ответил, что нет, играют на слух. Горький позвал к себе московского музыковеда Георгия Александровича Поляновского и попросил помочь ребятам. Вскоре Лешка получил посылку с нотами и самоучителем. В 1929 году он поступил в фабрично-заводское училище, а в начале 30-х годов Алексей Гусев стал работать в драматическом театре в Орехове-Зуеве, потом в Брянске. В Отечественную войну он воевал на Воронежском фронте, был ранен и снова вернулся в театр, в Чебоксары. С тех пор Алексей Алексеевич Гусев работает в Русском драматическом театре Чувашской АССР. Так сообщала газета.

Мой комментарий будет краток. Все так и было. Действительно, в 1925 году как-то вечером, возвращаясь из радиостудии домой, я заметил мальчика лет десяти, отплясывавшего на снегу под звуки балалайки, которая дрожала в его замерзших руках. Я привел его в студию, отогрел. Расспросил: кто он, откуда. Оказалось, он и петь был мастер. Песни и музыку любил больше всего. Его накормили чем могли, дали денег на дорогу и взяли обещание, что он будет учиться, а не ездить в Москву на заработки. Спустя четыре года Леша Гусев уже не один, а с группой товарищей — целым ансамблем — приехал в Москву, нашел студию. Я показал их в редакции «Пионерской правды». Они понравились всем своей смелостью, музыкальностью, сыгранностью. Дальше — «Колизей», как рассказывается в корреспонденции, но чуть побольше слов сказал мне Алексей Максимович, чем там упоминается. Он попросил шефствовать над ребятами, снабдить их самоучителем, нотами, переписываться с Алешей, проследить их дальнейшую судьбу. Горький сказал мне доверительно: «Помните только, ребенок — сначала человек, а потом уж дитя! А к человеку надо относиться серьезно».

Запомнил я эти слова, правильные и душевные, как все, что говорил Алексей Максимович.

И вот в феврале 1973 года получил я от своего друга Алексея Алексеевича Гусева теплое письмо. В нем он делится со мной своей радостью: он сообщает, что удостоен высокого звания заслуженного артиста РСФСР. Знает — я отнесусь к этой доброй вести серьезно...

Вот и Лешу Гусева песня вывела на прямую, верную дорогу. Человеку в песне, как и во всей жизни, фальшивить нельзя. Только правда, как и красота песни, человеку помощница, надежный и справедливый друг. Вот почему так гармонируют эти слова: люди и песни...

Глава 9

Об одном участке любимой работы

Любимой работой почти всю свою сознательную жизнь я считал музыкально-лекторскую. Цифра прочитанных за 60 лет лекций приближается к 9000. И свыше тысячи из них прочитаны детям — школьникам, подросткам. Почти 2000 — шефских — воинам Советской Армии, в годы Великой Отечественной войны — раненым, в госпиталях, на эвакуационных пунктах.

Сейчас вспоминаю лишь об одном участке любимой работы — о лекциях, прочитанных юным слушателям, о беседах, проведенных со школьниками на музыкальные темы; хочу поделиться мыслями об искусстве музыкальной пропаганды в разновозрастной детской аудитории. И здесь считаю уместным снова привести слова, услышанные от Алексея Максимовича Горького: «Помните только, ребенок — сначала человек, а потом уж дитя..» Я понял тогда, в начале 30-х годов, эти простые слова как мудрое напутствие в предстоявшей посильной помощи ребятам из Орехова-Зуева в их любимом времяпрепровождении — занятиях музыкой.

В своей работе лектора я не стремился подлаживаться к возрасту ребят, к их еще недостаточно развитым эстетическим интересам, а со всей серьезностью старался проникнуть в детскую психологию, пробудить в них интерес к более сложным, нежели только песенные, музыкальным формам. Я хотел подтолкнуть ребят — любителей музыки — к желанию овладеть музы-

кальной грамотой, показать им мое уважение к их любознательности, оказать доверие их человеческому достоинству.

Тридцать с лишним лет спустя, слушая беседы о музыке с детьми в Колонном зале, проводимые Дмитрием Борисовичем Кабалевским, я как бы снова ощутил всю важность, весомость горьковских слов. Кабалевский, как равный с равными, с большой компетентностью разговаривает с тысячей школьников, умея своей образной, насыщенной рассказом о содержании музыки речью увлечь воображение ребят, направить его в нужное русло. Так же поучительно послушать, как серьезно и увлекательно ведет беседу о музыке с детьми разных возрастов Наталия Ильинична Сац, открывая в основанном ею детском музыкальном театре своеобразный «Детский музыкальный университет», где рассказ сопровождается исполнением доступной их пониманию симфонической музыки.

Общеизвестно, как еще далек от совершенства уровень занятий музыкой в наших школах. Даже в Москве уроки пения, которыми ограничивается обучение музыке детей, проводятся далеко не во всех школах. Да и проводимые уроки пения фактически оказываются факультативными, охватывая не всех учащихся, а старшеклассников и вовсе минуя. При таком положении дела школьные музыкальные лектории обретают особую значимость. К сожалению, лишённые постоянного, действенного, авторитетного контроля, подобные лектории, почти целиком передоверенные филармониям, выполняют свои функции порой формально, без учета эффективности занятий, без преемственности в передаче музыкальных знаний детям от одного лектора другому. Нередко предаются забвению важнейшие черты, особенности, отличающие труд лектора от занятий педагога, забывается и необходимое соотношение лекторского искусства с педагогическим умением координировать индивидуальное восприятие ребенка с общей настроенностью коллектива, массовой заинтересованностью в прослушивании материала.

Педагог имеет дело со знакомым ему досконально коллективом, где каждый ребенок с его реакцией, темпераментом, естественными склонностями и способностями не является загадкой, а скорее представляет «испы-

тательное поле» для повседневного наблюдения. Отсюда — и возможность воздействовать в том или ином направлении на пробуждение и фиксацию музыкально-эстетических вкусов. Лектор же (за редкими исключениями, когда ему поручается целый цикл в так называемых часах «слушания музыки») спорадически, а то и единственный раз встречается с детской аудиторией, ему совершенно незнакомой, порой лишь в силу классной дисциплины присутствующей на подобных уроках. Кое-кто слушает с видимым интересом, кое-кто явно скучает, тяготясь не понятой до поры до времени обязанностью слушать не осознанную еще как красоту инструментальную музыку. Сплошь и рядом не учитываются возрастные особенности ребят. Мне приходилось встречать на лекциях, наряду со старшеклассниками, восьми-девятилетних школьников. И тогда положение лектора вероятно усложнялось: на кого ориентироваться — на любопытствующих, совершенно неопытных малолеток или на юношей и девушек 16—17 лет, интересы которых частично определились, а взыскательность к содержанию и форме лекции осознанно высока?

Прежде чем перейти к изложению некоторых методических указаний, способных принести пользу лекторам, встречающимся с детской аудиторией, считаю необходимым уточнить ряд организационных вопросов, без соблюдения которых эффект музыкально-воспитательной работы снижается во много раз.

Первое требование: обязательная группировка детей-слушателей по возрастному признаку — дошкольники, школьники младших классов (включая четвертый), средних — от пятого до седьмого и старших — восьмые — десятые классы. Лектор обязательно должен знать, кому он будет читать, дабы подготовить иллюстративный материал заранее, продуманно, с хронометражем.

Второе требование: наличие и добротное состояние инструмента. Без этого условия музыкально-лекционные занятия бесполезны.

Третье требование: на занятиях лектория обязательно присутствие педагога, желательно там, где он имеется, учителя пения. Контакт с последним намного усилит эффективность занятий, облегчит задачу лектора.

Четвертое требование: четкая фиксация продолжительности лекции: для дошкольников — полчаса, для

первых классов — сорок минут, для средних — пятьдесят, для старших — полуторачасовая лекция с десятиминутным перерывом.

Музыкальные иллюстрации должны занимать не менее половины всей лекции, в занятиях с дошкольниками — составляя неразрывное целое, с остальными группами — органически входя в словесную ткань лекции. Комментарий, сопровождающий номера, обязателен.

Во время музыкальной лекции желательно создать обстановку, приближающуюся к психологическому настрою концертного зала, с элементами известной праздничной приподнятости, с соблюдением тишины, вытекающей из творческой заинтересованности детей.

Я неоднократно задумывался: есть ли принципиальная разница между лекционной работой со взрослыми и с детьми? Думается, что такой разницы нет и не может быть. В обоих случаях цель одна — сообщить максимум знаний о предмете лекции в отведенное для нее время. Познавательность лекции — главный, основной ее критерий. И эмоциональный тонус, одинаково чуждый равнодушию и тенденции к развлекательности, — один и тот же. Но здесь должно быть соблюдено еще одно условие, относящееся ко всем, кто имеет дело с детской аудиторией, — к писателям, художникам, композиторам, сценаристам, лекторам: писать, рисовать, создавать музыку, кинофильмы, рассказывать об искусстве надо так же, как взрослым зрителям, читателям, слушателям, но еще лучше, трепетней, взволнованней. Это требование было четко сформулировано Горьким, но проведение его в жизнь не так легко и просто, как это представляется с первого взгляда. Причина тому — кадры лекторов, музыкальных пропагандистов в частности. Ведь никто их не готовит специально. Ни в консерваториях, ни в культпросветинститутах не существует кафедр, где изучалось бы лекторское искусство, где готовились бы лекторские кадры. При создании таких кафедр, очевидно, следовало бы, помимо всего объема знаний, требуемых избранной студентом специальностью, выделить известное количество часов для прохождения основ ораторского искусства, дикции, безупречности произношения слов, акцентуации, правильного дыхания, методологии преподавания учебных дисциплин и еще ряда специфических знаний, связанных с психологией возмож-

ных слушателей, с построением необходимых программ, подбором иллюстраций и подсобного материала.

Профессия лектора прежде всего требует от него не ремесленной способности рассказывать своими словами прочитанный материал, а овладения искусством увлечь аудиторию. Эрудиция лектора должна быть широкой и точной. Умение выбрать из огромного потока информации самое необходимое, важное для данной темы, умение облечь отобранные сведения в увлекательную, полную образов форму вырабатывается в процессе опыта. Практика для лектора — основа его будущего искусства. Лекторскую работу в детской аудитории при всей ее специфике нельзя переоценивать, отделять от обычных норм лекционной пропаганды в аудитории, где слушатели — взрослые люди. Лектор обязан научиться читать для слушателей любого возраста, принимая во внимание степень их культурного развития, жизненный опыт, способность критически освоить преподносимый познавательный и иллюстративный материал.

Все это должно повысить меры требовательности к себе при выборе лекторской профессии. На важность и ответственность лекционной пропаганды не раз обращал внимание Владимир Ильич Ленин. В своем письме «Ученикам Каприйской школы» от 30 августа (н. ст.) 1909 года Ленин писал: «Во всякой школе самое важное — идейно-политическое направление лекций. Чем определяется это направление? Всецело и исключительно составом лекторов. Вы прекрасно понимаете, товарищи, что всякий «контроль», всякое «руководство», всякие «программы», «уставы» и проч., все это — звук пустой по отношению к составу лекторов. Никакой контроль, никакие программы и т. д. абсолютно не в состоянии изменить того направления занятий, которое определяется составом лекторов»¹.

И еще не раз высказывался В. И. Ленин — в письмах к Плеханову, Кржижановскому, Горькому — о задачах и перспективах лекционной работы, о содержании лекций, их направленности, целеустремленности, форме подачи, о слушателях, о темах будущих лекций.

Вопрос о кадрах лекторов — важнейший, и это касается лекторов любой отрасли науки, будь то история,

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 47, с. 194,

искусствоведение, музыковедение — история музыки, теория, искусство слушания, постижения ее содержания. Опытный лектор поможет слушателю любого возраста овладеть процессом слушания музыки как своеобразным, неповторимым искусством, способным доставлять ему огромную радость соприкосновения с красотой художественного отражения жизненных явлений во всей их сложности и многообразии. Картины природы, мир человеческих чувств, переживаний, осмысление внешних впечатлений, исторических событий — все, что составляет содержание любых видов искусства, в том числе и музыкального, в их эстетическом преломлении служит объектом человеческого познания, и в процессе наиболее полного раскрытия их художественной специфики существенную роль призван сыграть опытный, эрудированный, политически подкованный, одаренный, обладающий живым воображением лектор.

Если со взрослыми слушателями разговор о музыке можно начать с рассказа об элементах музыкальной речи, а коль предстоит монографическая лекция о том или ином композиторе, музыкальном жанре или отдельных музыкальных формах — с некоторого исторического экскурса, то беседу о музыке с детьми — любого возраста — следует начать с показа самой музыки. Это может быть несложная фортепианная пьеса или песня, но непременно эмоционально сочная, национально определенная, четкая по конструкции, красивая, образная. Это может быть пьеса Чайковского или Грига, Глинки или Шумана, Мусоргского или Бетховена. Это может быть народная песня — русская или украинская, прелюдия Баха или Песня без слов Мендельсона. Наконец, можно начать одной из фортепианных пьес из сборника В. Белого, построенных по мотивам национальных песен многих народов СССР. Подобная экспозиция музыкальной лекции предполагает сконцентрированное на музыке внимание детей направить сразу на содержание пьесы. И тут же должен следовать рассказ об особенностях музыкального языка, о всеобщности его, понятности любому народу благодаря эмоциональному настрою, образности мышления художника. Элементарный показ национальных особенностей песен сочетается с рассказом о национальном характере того или иного народа. Специфика возрастного состава детской аудитории должна

подсказывать лектору меру в использовании словесных метафор. Но основное, тон начальной лекции должен быть серьезный — разговор равного с равным, а не поучающий тон умудренного опытом взрослого с наивными, все на веру принимающими детьми.

Искусственность тона лектора — будь то известная театрализация, оснащенность привычными ораторскими приемами, рассчитанными на внешний эффект, либо подслащенная умильность речи — сразу меняет характер лекции и настораживает юных слушателей. Надо найти тон простой и приветливый, тон разговорной речи, без особых красотостей, а главное, располагающий к взаимному доверию, мобилизующий внимание, вызывающий интерес, более того — симпатию к предмету читаемой лекции.

Упор, сделанный на особенностях словесной подачи лекции (напомню и подчеркну, что совершенно противопоказано читать готовый текст в детской аудитории, хотя и для взрослой аудитории подобный метод не рекомендуется), объясняется тем, что и вообще-то «тон делает музыку», а в лекторском искусстве, да еще обращенном к детям, он принципиально важен. Можно иссушить предмет лекции в самой ее изначальной стадии, если равнодушно, «дикторски» — в худшем смысле слова — ее излагать. Можно оттолкнуть юную аудиторию высокопарностью тона и языка. Нелегко найти ту простоту и серьезность тона, о которой шла речь, но задуматься готовящемуся к лекции о стиле и форме ее преподнесения — необходимо. Искусство овладеть темпераментной речью — трудное, но благодарное. Четкость речевого построения, отмеченного живой интонационной красочностью, безотказно поможет усвоению идеи, раскрываемой в содержании лекции, даже если содержание это вполне доступно.

Итак, пьеса или песня сыграна, и начался сам процесс лекционного изложения, опирающийся на только что услышанное. Дифференциация по возрастному признаку обуславливает здесь дальнейшее течение лекции. Но основа остается стабильной: рассказ о музыке, чтобы интерес слушателей не угасал, а нарастал, необходимо возможно более конкретизировать музыкальными примерами. С самого начала хорошо показать безбрежные возможности музыки в обрисовке картин природы,

человеческих настроений, душевных состояний. Следует подчеркнуть способность музыки прежде всего выражать чувства, а не изображать те или иные явления, хотя велики и изобразительные свойства музыки. Но музыкальная изобразительность неотрывна от степени эмоционального ее восприятия. Таким образом, не подражательность звукам, слышимым в лесу, шуму дождя или журчанию ручья либо рокоту волн главное в музыкальных картинах, а отражение всего слышимого или видимого в природе в человеческом восприятии, окрашивающем все в сугубо индивидуальные тона.

Аналогия с живописными полотнами Левитана, Айвазовского, Шишкина поможет детям понять своеобразие зрительного и звукового отображения жизненных явлений, процессов, картин природы. Рассказ о музыке как о звуковом образном мышлении должен подаваться как бы через призму восприятия ряда разножанровых произведений. Здесь могут быть использованы и возникавшие в историческом аспекте танцевальные формы. Все это, разумеется, не укладывается в одну лекцию, а предполагает преемственность в изложении целого цикла подобных лекций, имеющих четкую целенаправленность: вызвать у детей интерес к музыке как жизненно пульсирующему искусству, передающему впечатления, наблюдения, переживания, понятные человеку любого возраста.

Увлеченность лектора рассказываемым должна вызывать ответную реакцию у слушающих. А у некоторых — пробуждать желание углублять свои музыкальные знания и даже стремление обучаться музыке в качестве исполнителей ее на любых, по выбору, инструментах. Подобный эффект от слушания музыкальных лекций не обязателен, но возможен и желателен.

Методические указания и советы молодым лекторам дополню своим многолетним лекторским опытом.

Разумеется, шестилетним детям нецелесообразно читать лекции на любую тему, в том числе и о музыке. Однако встречи с дошкольниками на музыкальной почве возможны и даже должны поощряться. Это должны быть небольшие, непременно красочные и образные беседы, сопровождаемые музыкальными приме-

рами, причем некоторые из них могут быть, хотя бы частично, воспроизведены самими детьми.

Приведу пример из собственной практики.

В 1914 году я был привлечен к участию в занятиях одной московской рабочей школы. Увлекавшиеся социал-демократическими идеями студенты и студентки решили просвещать молодых, да и средних лет рабочих (преобладали рабочие завода «Гужон» и фабрики «Трехгорка»). В школах проводились занятия по грамоте и политграмоте, как мы бы сейчас их назвали, были кружки, где читалась художественная литература (преимущественно Горький и Л. Толстой), с непременно последующим обсуждением. В кружках, где собиралось немного людей, но уже подготовленных, как мы говорили, «политически сознательных», читалась и обсуждалась литература, за хранение которой царское правительство по головкам не гладило. Так как я был не только студентом юридического факультета Московского университета, но еще и учеником К. Н. Игумнова и С. Н. Василенко, мне было поручено музыкальное просвещение наших учащихся. В школу на Варгунихиной горе по утрам женщины-работницы приводили своих «мальцов» — детей пяти-шестилетнего возраста. Здесь постоянно дежурили студентки (каждая раз в неделю), проводили с ними игры, показывали буквы. Я по вечерам занимался со старшими детьми, а два утра отдавал малышам. Разговор о музыке начинался обычно показом песен из сборника «Гусельки», которые ребята охотно пели. Импровизированные беседы увлекали меня не менее детей, я принимался фантазировать за пианино, заставлял ребят угадывать, сколько нот звучит, называл ноты, пробовал сольфеджировать с детьми, петь двухголосно и все время рассказывал о песнях, о музыке разных народов. Дети любили эти занятия, слушали внимательно, сами одергивая шалунов и болтунов. Постепенно я втягивал свою аудиторию в процесс слушания музыки, играл небольшие пьесы Чайковского и Шумана, то есть делал то, что впоследствии стало практиковаться в детских садах, но уже теоретически обоснованно и, конечно, в больших масштабах и с большим успехом.

Беседы о музыке с проигрыванием все усложняющихся примеров (показывал части из фортепианных

сонат Гайдна, Моцарта, мазурки и вальсы Шопена, пьесы Бородина, Шуберта), с кратким рассказом об авторах пьес, о танцевальных формах вел все уверенней с детьми постарше, восьми-девяти лет, и непременно старался втянуть их в хоровое исполнение. Последний процесс нравился детям все более. Они начинали «уроки» с просьбы «спеть вместе», и я подбирал несложные двух-трехголосные песни Рубинштейна, Гречанинова, Ипполитова-Иванова, пытаясь сочетать детское исполнение с понятиями самыми элементарными: о строгости песен, об интервалах, о выразительных свойствах музыки.

Все это было еще далеко от лекционного метода работы с детьми и, вероятно, очень несовершенно, но поскольку дети увлекались подобными занятиями, а я набирался известного опыта и смелости, — то стал расширять словесные объяснения, попутные комментарии того, что показывал за роялем.

Следующим этапом моей уже собственно музыкально-лекционной работы с детьми явилось участие в после-революционное время в организации музыкальных занятий в школах, а далее в Домах и Дворцах пионеров. Остановлюсь на двух-трех самых удачных, как мне представляется, примерах работы в Бауманском, Москворецком и Городском Домах пионеров.

Результативность музыкально-просветительных занятий в этих детских очагах культуры была обусловлена прежде всего вниманием партийных и комсомольских организаций, тщательным подбором кадров, ведавших эстетическим воспитанием ребят, что вызвало общий подъем уровня культурно-воспитательной работы с детьми.

Бауманский Дом пионеров в 30-е годы был любопытным центром; в нем активно функционировали многочисленные кружки, охватывавшие сотни детей школьного возраста. Интересно отметить, что, несмотря на относительную удаленность от ряда школ, на трудности с транспортом, к Бауманскому Дому пионеров тяготели дети многих других районов. По мере сил и возможностей их приобщали к занятиям в самых различных кружках. А так как среди музыкальных руководителей были такие замечательные педагоги, как Н. Л. Гродзенская, музыкальные кружки процветали. Особенной за-

ботой был окружен музыкальный лекторий. В числе других руководителей я долго и кропотливо разрабатывал программу занятий, включая в ее обсуждение активистов-школьников старших классов. Среди них было несколько ребят, оказавшихся подлинными энтузиастами музыкального лектория. Они организовали музыкальную стенную газету, стали инициаторами музыкальной викторины, готовились сами и готовили младших товарищей к ответам на вопросы, заключавшие каждое занятие лектория.

Постепенно вырабатывался необычный тогда тип лекции-семинара, вовлекавший многих ребят-слушателей в живейшее обсуждение рассматриваемых в лекции вопросов.

Помню, как настаивали наиболее пытливые из школьников на том, чтоб в лекциях не только затрагивались, но и освещались систематически и методично вопросы музыкальной теории и эстетики. Поэтому вскоре к лекциям обычного круга — русская, западная классическая, затем советская музыка — прибавились лекции об элементах музыкального языка: о мелодии, гармонии, ритме, ладе, о музыкальных формах и жанрах. Самым отрадным для нас, организаторов подобных лекций (читал обычно я), было то, что на них не только не отсеивались слушатели (чего мы, по правде говоря, опасались), но появлялись новые, еще более любознательные школьники, задававшие множество вопросов. Так формировалась стабильная аудитория, из которой, как оказалось впоследствии, немалое число слушателей избрали музыку своей профессией — пошли учиться в музыкальные техникумы, стали учителями пения, руководителями кружков в клубах и т. п.

Что же было магнитом для большинства моих юных слушателей в этих становившихся циклическими музыкальных лекциях? Разумеется, они охотно слушали лекции о русской песне, о творчестве Глинки и многих великих композиторов прошлого. Но, как потом они сами говорили, предварительно участвуя в разработке программ нашего первичного «школьного университета музыкальной культуры», наибольший интерес представлял для них не рассказ о биографии замечательных музыкантов, а довольно подробный разбор, даже анализ крупнейших сочинений, таким способом постигавшихся

не только эмоционально, но и с известными теоретическими и эстетическими критериями.

Так, были разобраны симфонические произведения Глинки с повторными исполнениями отрывков, с фиксацией внимания на главных темах, на разработке. Обе оперы Глинки были предметом нескольких занятий. Мы прослеживали не только строение музыкальных образов Руслана, Людмилы, Фарлафа, но и их взаимодействие, развитие сюжета, роль ансамблей, хора, оркестра. Этот процесс «вживания» в музыку, как определил один из наиболее пытливых моих слушателей, пленял многих из них, они часто бывали окружены ребятами не менее активными, но с большими трудностями постигавшими слышимое и разъясняемое. Споры, дискуссии, возникавшие в наших «кулуарах», всегда радовали нас, организаторов подобного метода вникания в музыку, а не просто слушания музыки. Попутно шел разговор о влиянии Пушкина на творчество Глинки и на всю русскую классическую музыку.

Когда очередь дошла до первенца Глинки — «Ивана Сусанина», группа старших школьников выступила с предложением глубже разобраться в исторической канве оперы. Нашлись докладчики по темам: «Поэма Рылеева об Иване Сусанине», «Памятные места свершения подвига», «Кто русский по сердцу, тот бодро и смело и радостно гибнет за правое дело». Темы русского и советского патриотизма школьники освещали умело, с увлечением. Мы не забывали главного и основного — не отрывались от музыкальной драматургии оперы, разбирали ее подробно. Ребята неоднократно просили повторить многие отрывки музыки. В кружке собиралось все больше народу, и наши музыкально-лекционные занятия приобретали все больший размах, который захватывал ребят, и они становились подлинными активистами, посещавшими Исторический музей, Библиотеку им. Ленина.

То же произошло и с лекциями о «Борисе Годунове», «Хованщине», «Князе Игоре». Руководство Бауманского Дома пионеров шло навстречу новым формам наших занятий, помогало кружковцам доставать билеты в Большой театр. Мы организовали прослушивание грампластинок, передач по радио. Ребята делились впечатлениями от прослушанного, нередко возникали споры

о качестве исполнения, о трактовке той или иной из ролей. Иногда удавалось пригласить кого-либо из крупных исполнителей. Так, охотно согласился прийти на занятия музыкального лектория Александр Степанович Пирогов. Он делился потом впечатлениями о поразившей его активности и любознательности юных слушателей.

Попробовали мы разбирать и отдельные музыкальные формы, но здесь натолкнулись на ряд трудностей. Мне приходилось играть самому, а техника игры была уже утрачена. На помощь пришел замечательный пианист, о котором уже шла речь, Борис Леонидович Жилинский, ученик Балакирева. Он помогал мне во время разбора сонатной формы, форм рондо и вариаций. Самое любопытное заключалось в том, что наша аудитория не редела даже на таких специфически теоретических занятиях. Лекции проходили, как говорили ребята, на одном дыхании. Оказывается, слушатели ценили больше всего свое интеллектуальное обогащение. Они незаметно росли в собственных глазах и, как потом оказалось, нередко делились с родными в семье, с близкими (в том числе и с не посещавшими лекторий товарищами по школе, отряду) приобретенными знаниями.

Лекции проходили еженедельно, в определенный день и час. Никто не опаздывал — за порядком следили строго.

Вслед за классикой началось знакомство с советской музыкой. Мы следовали переданному мне в одной из бесед с Надеждой Константиновной ленинскому тезису о пропаганде культуры через музыку. Наши лекции росли не только вширь, но и вглубь. Прослушивая произведения крупнейших советских композиторов, мы старались не ограничиваться лишь массовыми формами — песенными, хоровыми, танцевальными, но знакомились (снова используя радиопередачи, пластинки) с симфониями, ораториями, сюитами, поэмами. На лекциях всегда шел разговор о конкретных музыкальных формах, о взаимодействии формы и содержания, старались раскрыть особенности метода социалистического реализма. Когда речь вплотную подошла к животрепещущим, основополагающим темам народности и национальности искусства, вновь возникли семинарские формы занятий (вопросы — ответы). Двое-трое из наиболее под-

готовленных ребят брали на себя труд выступить с небольшими сообщениями. Помню разбор балета «Красный мак» Р. Глиэра, оперы С. Потоцкого «Прорыв». Разумеется, все это делалось с помощью лектора, своими указаниями направлявшего внимание школьников на главное, существенное, на органическую связь собственно музыкального и социально-общественного начал.

Каков был возраст слушателей нашего лектория в Бауманском Доме пионеров? Помню, что нам довольно трудно было убедить пяти-шестиклассников, что занятия рассчитаны на более взрослых ребят. Отсеивать двенадцатилетних часто не удавалось, и наряду со старшими школьниками именно они, «младшее поколение», оказывались наиболее стойкими, усердными в посещении лектория. Правда, большинство из них были только слушающими, но немало их было и в числе наиболее часто, настойчиво спрашивающих: после лекции они просили своих старших товарищей разъяснить не совсем понятное и усвоенное.

Заметив пытливость ребят, я стал приглашать их приходить на полчаса раньше, чтобы помочь глубже разобраться в предмете занятий. Скоро к младшим примкнул и актив старшекласников. Такое тесное товарищество оставило заметный след в дальнейшей работе.

Ряд лет не порывал я связи с музыкальным лекторием Бауманского Дома пионеров, ибо понял, что общение со школьниками оказалось превосходной подготовкой для моей лекционной работы со взрослыми.

Проводил я циклы лекций и для ребят в других Домах пионеров — Москворецком, на площади Журавлева, в Городском, на улице Стопани. В каждом из этих Домов испытывались разные формы общения с пионерами, школьниками. Я старался переносить в них опыт, приобретенный в Бауманском Доме пионеров. Результаты бывали разные, ибо добиться известной стабильности в массовой аудитории — дело чрезвычайно сложное. А если аудитория хоть наполовину бывала случайная, «гостевая», — толк от занятий уменьшался с катастрофической быстротой. Нужна была поистине героическая самоотдача педагогического персонала, проявленная наиболее ярко именно в Бауманском Доме пионеров, чтобы создалась стабильная слушательская аудитория. Так решалась задача охвата школьников музыкально-эсте-

тическим воспитанием, пробуждалась в них увлеченность музыкой.

Благодаря довольно большому опыту общения с детьми, я понял, что нельзя смешивать собственно лекторскую форму работы с занятиями по музыкальной грамоте, с хоровыми уроками. Одно могло дополнять другое, но смешивать лекции о музыке с привитием практических навыков оказалось нецелесообразным. Процесс слушания музыки естественно входил в лекции. Когда же по просьбе Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова я начал шефскую лекционную работу в Большевской трудкоммуне для малолетних правонарушителей, ребята называли меня учителем музыки и просили только рассказывать, а не показывать ноты и не учить петь хором: они думали, что последнее низводит их до уровня малышей. Чтобы переубедить ребят, потребовалось увеличить число музыкальных руководителей. Специально для организации хора был привлечен великолепный знаток хорового дела Николай Иванович Демьянов, а для организации оркестра народных инструментов, духового оркестра — еще несколько товарищей. Плоды разделения труда сказались вскоре: Большевская трудкоммуна со временем прославилась своими самостоятельными коллективами. И немалую роль в их успехах сыграло участие почти всех музыкантов-любителей в цикле лекций, построенном с учетом пожеланий ребят. Так возник особый раздел, посвященный русской народной песне со всеми ее разновидностями, включая предреволюционные песни каторги и ссылки. Слушатели непременно хотели узнать об истории песен, об авторах их, об отношении Ленина к песне вообще, революционной в особенности.

Методы лекционной работы с подростками должны отличаться динамичностью, быстрой «откликаемостью» на различные запросы слушателей. Поставив своей задачей следить за эффективностью каждой лекции, за тем, насколько она приносит пользу слушателям (ведь никаких опросов, экзаменов и представить себе невозможно в нормально проводимом лектории), я решил внимательнейшим образом наблюдать за реакцией своей, как ее называли, «трудновоспитуемой» аудитории.

Надлежащим образом подготовившись к чтению лекции, то есть не только зная предмет ее, но и мысленно

расставив акценты, сгруппировав нужные сведения в «главы» и «подглавы», отчетливо представляя, что и где надо сыграть, даже спеть из иллюстративного материала, я неотрывно, по возможности пытливо и, во всяком случае, крайне заинтересованно смотрел не просто в пространство, заполненное юными слушателями, а видел глаза многих. По выражению лица иных, не захваченных содержанием лекции, строго судил самого себя: значит, избранная форма изложения не годится.

Как важна манера произнесения текста лекции, говорить не приходится. Искренность, товарищеский тон необходимы, но не менее, а, быть может, и более значительны внутренний огонь, согревающий и освещающий речь лектора. Обмануть слушателей внешней патетикой, особенно таких, как недавние правонарушители, невозможно. Да и любые подростки крайне отзывчивы на малейшую фальшь в поведении лектора. Но если последний стремится увлечь слушателей, весь отдается своему порыву, не расточая попусту темперамент, говорит тепло, душевно, что называется, с огоньком, — аудитория охотно откликается, будучи захвачена желанием обогатиться духовно, углубить знание жизни.

Конечно, не следует переоценивать значительность манеры лекторского поведения на трибуне. Да и сама трибуна либо кафедра, как нечто отделяющее лектора от аудитории, — вещь условная, а чаще всего мешающая единению его со слушателями. Так же как расхаживающий по проходу или по эстраде лектор отвлекает своим поведением слушающих, так и возвышающийся на трибуне, искусственно отделенный невидимой стеной от своих слушателей лектор ставит себя в особое положение. Не следует забывать о предельной чуткости маленьких или юных людей к проявлению настоящего, большого интереса к их внутреннему миру. Если последнего нет и он заменен формальным выполнением долга или обязанностей, стена между аудиторией и лектором, независимо даже от его воли, с каждой минутой становится все непреодолимей. Здесь возникает вопрос (при условии соответствия лекции профессиональным требованиям) о необходимом самоконтроле в избранной специальности.

Не раз приходилось встречаться с необычайной, ничем и никак не оправданной легкостью обращения и мо-

лодых, и более старших по возрасту людей к педагогической либо лекторской профессии. Непродуманность в выборе профессии наносит и лектору и слушателям психологический ущерб, который недостаточно учитывается, недооценивается обеими сторонами. Встречаются люди, бесспорно способные именно к такого рода общественному проявлению своих дарований, но излишне робкие, недостаточно уверенные во владении возможной разновозрастной аудиторией. Опыт подсказывает, что в обоих случаях жизнь вносит свои коррективы — стоит лишь глубже вдуматься в поставленные перед собой задачи.

Если лектор относится к себе критически, то, видя, что аудитория не отвечает ему взаимностью, или, вернее, чувствуя ее отрицательную реакцию, на время прервет свою лекторскую практику, чтобы многое в ней пересмотреть. Главное же — отношение к слушателю. Не готовность переучиваться в своей специальности, если внутренняя осознанность преданности ей непоколебима, а глубоко ответственное вникание в специфику пропаганды, в данном случае пропаганды через музыку, поможет малоопытному на первых порах лектору по-новому подойти к цели.

Массовое музыкальное просвещение, приобщение широких слушательских кругов к серьезной музыке, часто впервые к ней обращающихся, особенно в школьные, юные годы, — это ли не завидная цель нашего лекторского искусства! Однако не только учить слушателей должен лектор, но и учиться у них, невзирая на возраст, учиться неустанной пытливости, способности многому удивляться, заново открывать для себя еще неизведанные дали знаний, искусства, жизни во всей ее полноте...

Перед лектором-музыкантом, решившим посвятить себя общению с народом, делу ознакомления людей разного возраста с прекрасным, подлинным искусством средствами лекционной пропаганды, возникает сразу несколько проблем. Но прежде чем коснуться их, необходимо укрепить себя в мысли: начинать лекторскую работу с детской аудитории — нецелесообразно. Это самая трудная и ответственная аудитория, к ней лектор сможет прийти, лишь испробовав свои силы на взрослых слушателях. Путем тщательного отбора материала (надо уложить в короткие 30—40 минут самое необходимое

и яркое, способное приковать к себе внимание), уже проверенного на различных аудиториях, воспитав, утвердив в себе способность владения слушающими, можно идти и к детям. Испытание предстоит серьезное — дети сразу почувствуют неуверенность лектора в себе, поверхностность в описании исторических событий, в сообщении биографических данных. Склонность иных лекторов к беллетристическому методу рассказа только тогда оправданна, когда лектор обладает чувством художественной меры, не приукрашивает действительность и не забывает, что биографические сведения — не главное в рассказе о композиторе, а главное — раскрытие содержания его творчества. Здесь и возникает первая проблема. Как рассказать детям о музыкальной специфике тех или иных произведений, не злоупотребляя терминами, требующими перевода на русский язык? Как настроить воображение юных слушателей, чтобы они «ухватили» основную тему — идею произведения, далее разрабатываемую, варьируемую, и пробовали следить за развертываемой композитором музыкальной тканью? Это касается не песенных простых форм, а постепенного показа частей сонат, симфонических сочинений. Все дело, думается, в разумном усложнении предлагаемого вниманию детей музыкального материала. От простого к более сложному, без скачков, с умелым, осторожным внедрением таких элементарных понятий в строение музыкальной речи, как мотив, фраза, предложение, период.

В чем же разница между изложением подобного материала детям и взрослым? Прежде всего в той мере постепенности, с которой перед слушателями развертываются все новые необходимые понятия. Терпеливо, популярно, что совершенно неравнозначно речи, приравнивающейся к предполагаемой неспособности детей понять образный строй музыкальной мысли, следует разъяснять, рассказывать, а не декларировать содержание музыки.

Встречаемся мы и со второй проблемой, не менее важной, чем первая. Есть разница, и значительная, между обычной разговорной речью, бытующей в семье, в школе, и речью лектора, обращенной ко многим людям — детям или взрослым, ждущим от него определенных сведений, обобщений, раскрытия заложенных в языке идей. Лектор непременно — не только умелый, та-

лантливый (это уже как желаемый максимум!) собеседник, рассказчик, но и в определенной мере оратор, то есть человек, владеющий речью во всем ее образном богатстве, не просто грамотно (это уж, само собой разумеется, как минимум!) говорящий, но способный строить свою речь по законам логики, с полным знанием всей сочности, многокрасочности родного языка.

Избирающий лекторство своей специальностью обязан овладеть родной речью в такой степени, чтобы с полной свободой обращаться с нею, используя, когда надо, метафоры, меткие обороты народной речи, пословицы, поговорки, цитаты.

Кто же научит лектора подобной свободе в пользовании родной речью? Ведь лекторская специальность не только профессия, но и искусство, требующее постоянного напряжения всех духовных сил, умения шлифовать, находить наиболее точные и образные обороты речи. О свободном применении полученных специальных знаний не говорю, ибо без фундамента здание не строится. Знание предмета, популяризируемого лектором в массе, — это аксиома. А вот умение это знание передать в такой форме, которая увлекла бы аудиторию и заставила ее с жадностью внимать каждому слову оратора, приобретается не только опытом, что весьма важно, а при помощи еще одного важнейшего средства. Имею в виду литературу во всей ее многогранности и многообразии, литературу родную — классическую и современную, разумеется, и иностранную. Все мы читаем любимых классиков, читаем журналы и газеты. Но лектор обязан не только очень много читать, но и внимательнейшим образом перечитывать художественную и политическую литературу, вникать в богатства мысли, содержащиеся в томах Ленина. Не «прорабатывать», а снова и снова наслаждаться поэзией и прозой вновь и вновь «открываемых» для себя таких великанов, как Пушкин и Лев Толстой, Некрасов и Горький, Белинский и Чернышевский, Лермонтов и Маяковский.

Сила русской речи, образность былин и сказок — неисчерпаемый источник лекторского искусства. Чеканить, гранить, оттачивать свою речь лектор обязан на протяжении всей своей деятельности. Тогда обращение к детской аудитории будет закономерным завершением искусства лектора, способного своим мастерством обогатить

слушателей любого возраста не только определенной суммой специальных знаний, но и представлением о величии Родины, о неизмеримых богатствах родного языка.

Умелый, увлеченный своим делом лектор-мастер, наряду с любимым педагогом, на всю жизнь остается в благодарной памяти детей, ибо он в своей области помогает формированию мировоззрения ребенка, становлению его характера. Музыкальный лектор, пользуясь средством пропаганды через музыку, обогатит восприятие ребенком мира музыки как неувядаемого искусства, запечатлевающего красоту и мудрость человека.

Глава 10

О композиторах, чьи произведения звучат слишком редко...

В заключительной главе книги я хотел бы подытожить все, что слышал, видел и наблюдал в течение многих десятилетий.

Умышленно не касаюсь всех богатств многонациональной советской музыкальной культуры, так могуче расцветшей за последние годы, не касаюсь сочинений, которые у всех на слуху, получили краткие или пространные рецензии, разобраны и проанализированы музыковедами, критиками.

Более чем за полвека существования советской музыки далеко не всё, даже ценное, не только не обсуждалось, но и не исполнялось. Если же и было исполнено, то один раз, а там — предано незаслуженному забвению. Забыты не только отдельные произведения, но и творчество некоторых композиторов в целом. Поэтому я принял решение: хоть частично восполнить явную несправедливость и написать хотя бы о нескольких авторах, создавших значительные произведения, имеющие все права на жизнь как на концертной эстраде, так и в радиопередачах.

Широко назвал главу как повествующую о композиторах, чьи произведения редко исполняются или слишком редко звучат. А затем задумался: ведь некоторые весьма интересные и значительные произведения самых крупных и прославленных композиторов также либо звучат весьма редко, либо и вовсе забыты. Яркий при-

мер — творчество Рейнгольда Морицевича Глиэра, которое в рекомендациях не нуждается: оно любимо и знатоками и народом. Ряд его сочинений передается по радио, однако в открытых концертах они исполняются незаслуженно редко. А вот одно из самых лучших его произведений — третья симфония «Илья Муромец» почти незнакома советским слушателям. Я помню исполнение этой симфонии еще в 1912 году под управлением Э. Купера, и произвела она тогда на меня огромное впечатление эпическим размахом музыки, грандиозностью образов богатырской Руси, красочностью оркестровки. Всего один раз Глиэр продирижировал любимым детищем — после революции. Более о симфонии не вспоминали. А один из крупнейших дирижеров мира Л. Стоковский постоянно включал «Илью Муромца» в свои концерты, и симфония, по его словам, всегда пользовалась колоссальным успехом. Однажды Стоковский обратился к Глиэру с просьбой выслать ему партитуру и голоса симфонии, ибо та, что он получил из библиотеки, истрепалась от многократного ее использования. Композитор с благодарностью за внимание к его сочинению ответил Стоковскому посылкой необходимых нот. Итак, за границей «Илью Муромца» знают, исполняют, а на родине композитора дирижеры не торопятся ознакомиться с симфонией и познакомить с прекрасной музыкой широкие круги слушателей. Только в сезоне 1974 года в Казани, а затем в Москве, благодаря инициативе народного артиста СССР Н. Рахлина, симфония прозвучала в отличном исполнении Государственного татарского симфонического оркестра, а затем под его же управлением была исполнена Большим симфоническим оркестром Центрального телевидения и Радиовещания.

Из сочинений Р. М. Глиэра легко можно вспомнить еще ряд симфонических и камерных произведений, которые либо забыты исполнителями, незаслуженно забыты, либо концертные организации и их руководители недостаточно знают творчество отечественных авторов, даже в наиболее ярких их проявлениях.

Совсем не звучат с концертной эстрады симфонические произведения С. Н. Василенко, хотя среди них есть немало ценных, к примеру, симфонические сюиты «Советский Восток», «Туркменские картины», ярко красочная «Индусская сюита» и др.

Думаю, что список неисполняемых произведений легко продолжить, и в архив их сдавать никак нельзя. Помимо того что они способны доставлять людям эстетическую радость, они не утратили значения как образцы для композиторской молодежи: по глубине содержания, по мастерству инструментовки, по оптимистическому своему звучанию.

Вспоминаю, как в ознаменование 90-летия Василия Андреевича Золотарева, не только крупного композитора, но и учителя многих ныне здравствующих авторов музыки в ряде советских национальных республик, — в Большом зале консерватории была впервые исполнена его Шестая симфония. Успех был большой, и видные наши композиторы выражали удивление, как такая хорошая, блестящая мастерством музыка, созданная еще в 1943 году, впервые прозвучала — и то по счастливому случаю 90-летнего юбилея автора — лишь в 1963 году!

Этими немногочисленными примерами хочу подтвердить правильность своего замысла: рассказать о нескольких композиторах, создавших музыку, заслуживающую того, чтобы ее хоть изредка включали в свои программы филармонии, радио, дирижеры, инструменталисты, певцы.

Почему замечательные, такие глубокие и прекрасные романсы Николая Яковлевича Мясковского исполняются артистами лишь в юбилейные дни? Почему из хорошего репертуара лучших наших хоров совершенно выпали сочинения А. Ф. Пашенко, Г. Г. Лобачева, А. Д. Кастаньского, Д. С. Васильева-Буглая? Эти «почему» могут и должны быть продолжены, ибо хорошую музыку надо, непременно надо исполнять, даже если она сравнительно «старая»...

В предлагаемых читателю очерках коснусь творческой жизни и весомого вклада в советскую музыку таких разных, но весьма одаренных композиторов, как Н. К. Чемберджи, Л. А. Половинкин и К. Д. Макаров-Ракитин.

Н. К. ЧЕМБЕРДЖИ

Первый очерк я посвящаю талантливейшему композитору — Николаю Карповичу Чемберджи. С его именем связана кипучая деятельность созданного в 1939 году Оргкомитета Союза композиторов СССР, возглавляе-

ного замечательными деятелями советской музыкальной культуры — Р. М. Глиэром и А. И. Хачатуряном. В Оргкомитете Н. К. Чемберджи занимал одно из ведущих мест. Но в первую очередь хочу рассказать о Чемберджи как о выдающемся композиторе, а затем уже как об энергичном и инициативном музыкальном деятеле.

Короткую, всего 44-летнюю жизнь прожил Николай Карпович Чемберджи (1903—1948), но оставил в музыке крупный след, ибо дарование его и мастерство были необычайно самобытными, оригинальными, впоенными и вскормленными яркой советской действительностью той поры, на которую приходится становление, созревание его большого таланта.

Композитор редкого по лирической силе и темпераменту обаяния, Чемберджи в конце 30-х годов и в 40-е годы достиг зрелого и своеобразного мастерства, обрел собственный, глубоко индивидуальный творческий почерк.

Через все творчество Чемберджи красной нитью проходит светлая патриотическая идея. Для его творческого облика равно характерны и смелое обращение к многонациональному мелосу Советской родины, и яркий, жизнеутверждающий тонус. Ориентализм — не как орнаментальное украшение, а в качестве коренного свойства мышления и языка — присущ многим лучшим его произведениям. Обладая редкой одаренностью, Чемберджи с успехом выступал в самых различных жанрах. Его перу принадлежат: опера «Карлугас» («Ласточка»), с живописной, вобравшей в себя башкирские темы, полной драматизма музыкой; чарующий грациозной музыкой детский балет «Сон Дремович»; симфония-поэма «Армения». Чудесными качествами отличаются Третий струнный квартет, ряд привлекательных симфонических сюит — от популярнейшей «Танцевальной» до «Детской».

Музыку Чемберджи характеризуют тонкое чувство стиля в камерных сочинениях, способность мыслить крупными планами — в опере, симфонии, пластичность хореографических образов не только в балете, но и в сюитах на танцевальные темы. Четкость и динамизм музыкально-драматургического начала сообщают музыке Чемберджи стройность и строгость форм и вместе с тем эмоциональную приподнятость, от сердца идущую патетику в выражении мыслей и чувств.

В течение почти четверти века я следил за ростом молодого таланта, композитора, который обратил на себя внимание музыкальной общественности буквально с первых дней пребывания в Москве. Не случайно, вопреки существовавшим академическим правилам, Чемберджи в середине 1923/24 учебного года был принят в Московскую консерваторию в класс композиции одного из крупнейших советских композиторов, профессора Анатолия Николаевича Александрова. Будучи человеком высококультурным, многосторонне образованным, осуществлявшим преемственность советской музыки от русской классики (Александров был учеником С. И. Танеева), молодой профессор, любимый всеми студентами, оказал большое влияние на молодого Николая Чемберджи.

Так была продолжена счастливая «генеалогия» творческой биографии Чемберджи, начатая в раннем детстве, когда он благодаря родственным связям оказался в орбите внимания и забот такого большого композитора, как Александр Афанасьевич Спендиаров.

Чемберджи родился 24 августа 1903 года в Царском Селе (ныне г. Пушкин). Оттуда было недалеко ездить его отцу, врачу по профессии, в петербургскую Мариинскую больницу для бедных, в которой он работал. Рос маленький Коля в культурной, интеллигентной семье, где интерес к искусству был прочен и постоянен. Мать Коли, Валентина Афанасьевна, была родной сестрой А. А. Спендиарова.

Музыка окружала мальчика с самого раннего детства. Отец, Карп Владимирович, был страстным любителем музыки, играл на кларнете. По вечерам в доме часто собирались друзья и знакомые, постоянно звучала музыка.

На третьем году жизни Колю перевезли в Ялту, куда врачи отправили тяжело больную Валентину Афанасьевну. Южанка, она не перенесла сурового климата Петербурга, заболела туберкулезом.

В Ялте в то время жил и творил Спендиаров. Валентину Афанасьевну окружили заботливым уходом, но помочь ей уже не смогли. В конце 1905 года Коля осиротел. Здоровье мальчика внушало отцу опасения. Семья осталась в Ялте, часто и дружески общаясь с семьей Спендиаровых.

Раньше, чем буквы, узнал Коля названия нот. Уже четырехлетним ребенком он устраивал маленькие концерты, подражая голосом звукам трубы и таким образом исполняя свои первые произведения — марши, вальсы, целые попури.

Едва отец, давно обративший внимание на музыкальную одаренность сына, купил пианино, как Коля сразу же стал подбирать знакомые мелодии, сочинять собственные. Семилетний мальчик вполне сознательно стремился сочинять, а не только подбирать музыку. Пригласили учительницу музыки, которая помогала Коле овладеть начатками фортепианной техники.

Серьезно обучаться музыке Коля стал в 1913 году. В ту пору в Ялте жил опытный педагог, историк и композитор Сергей Алексеевич Бугославский. С ним мальчик стал систематически заниматься элементарной теорией музыки. Сергей Алексеевич, пытливый человек, чуткий музыкант, не ограничивался на уроках только решением маленьких музыкальных задач, примеров, а увлекательно рассказывал ученику, заинтересовавшему его явной одаренностью, о музыке, ее формах, творцах. Бугославский много лет спустя говорил мне о том, каким восприимчивым, буквально на лету схватывающим любые сведения о музыке был Николай Карпович в детстве.

В записи первых сочинений Коле помогал и Спендиаров. Так была записана фортепианная сонатина в трех частях, прелюдии. Спендиаров увлек Колю игрой в четыре руки, исполнил с ним многие классические симфонии, увертюры. Техническая подготовка мальчика (он был настойчив и трудолюбив в своих занятиях по роялю) росла не по дням, а по часам. Наиболее охотно играл Коля с Александром Афанасьевичем «Персидский марш» из его замечательной оперы «Алмаст», принесшей впоследствии композитору мировую славу.

На творческих попытках Коли замечен явный отпечаток ориентальных сочинений и стиля Спендиарова. Особенно нравилась ему популярная симфоническая поэма Спендиарова «Три пальмы». Она воспламеняла воображение картинами сказочного Востока.

Любовь к морю, горам, синему южному небу навсегда сохранилась в сердце Н. К. Чемберджи.

Занятия по теории музыки и гармонии с С. А. Буго-

славским продолжались успешно. После смерти отца юноша в 1923 году переезжает в Москву, твердо решив посвятить себя музыке. Настойчивость победила. Талант оказался столь очевидным, что свершилось самое заветное — Николай Чемберджи стал студентом консерватории.

Упорно и успешно овладевая всеми консерваторскими дисциплинами, Чемберджи был вынужден пробивать себе путь в жизнь самостоятельно. Нелегко было молодому студенту в то время найти подходящий заработок, который не отрывал бы его от практических занятий по специальности. Чемберджи, используя знание иностранных языков (с детства он хорошо владел немецким, французским и английским языками), стал давать уроки, параллельно ведя и несколько музыкальных уроков.

Занимаясь по композиции у А. Н. Александрова, Николай Карпович проходил чтение партитур у профессора П. Д. Крылова, оркестровку у С. Н. Василенко, сольфеджио у А. В. Александрова, форму у Г. Э. Конюса.

Принимая активное участие в общественной жизни консерватории, Чемберджи вступил в Производственный коллектив студентов-композиторов, так называемый Проколл. Стремление одаренной музыкальной молодежи своим творчеством помогать социалистическому строительству вызывало к жизни новые формы работы: занятия в кружках самодеятельности, помощь рабочим хорам. Процветавшие тогда массовые жанры (песенные, танцевальные, хоровые), однако, совершенно неправомерно противопоставлялись всем иным жанрам музыки. Постепенно Проколл, в свое время так свежо и талантливо вступавший в жизнь, становился рупором, во всяком случае, творческим голосом Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), печально прославившейся вульгаризацией марксистско-ленинской методологии в области искусства.

Н. К. Чемберджи один из первых, еще в 1931 году, то есть почти за год до исторического постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», отошел от рапповских взглядов на искусство, решительно и бесповоротно порвал с РАПМом.

В консерваторию Чемберджи пришел с некоторым творческим багажом. Им были уже написаны шесть

фортепианных прелюдий, фантазия в четырех частях для фортепиано «Песня про купца Калашникова», романсы на слова А. Блока и других поэтов.

В период учения в консерватории студент-композитор создал значительное количество сочинений крупных форм, в том числе два струнных квартета, квинтет для фортепиано и деревянных духовых, концерт для скрипки с оркестром, несколько сюит — для альта с фортепиано, для трубы с фортепиано («Пионерия»), для голоса с фортепиано — «Армения», для русских народных инструментов и, наконец, «Таджикскую сюиту» для симфонического оркестра, исполненную оркестром Всесоюзного радио под управлением В. Ширинского, музыканта всесторонне одаренного.

Исполнение «Таджикской сюиты» (это было в концерте, который проводил я) вызвало живой отклик слушателей, получили высокую оценку и оригинальная музыка и отличное исполнение. Начинаясь новый период — период становления композиторского мастерства, быстро выдвинувший Чемберджи в первые ряды советских молодых авторов.

Произведения композитора получали признание общественности еще в годы его пребывания в консерватории. Начиная с авторского исполнения в 1925 году, в Малом зале консерватории, трех пьес для фортепиано (ор. 1, 1924), в консерватории и на радио были сыграны все перечисленные выше сочинения. Квартеты им. Комитаса и им. Страдивари, альтист М. Тэриан, трубач С. Еремин, певица В. Духовская в ансамбле с пианистом М. Бихтером охотно включали произведения Чемберджи в свой репертуар. Скрипач А. Габриэлян и пианист А. Дедюхин сыграли на выпускном экзамене в консерватории скрипичный концерт Чемберджи. Большинство произведений композитора было издано.

Характерной чертой всего этого «периода накапливания сил» молодого композитора является тонкая инкрустация иногда изощренного мелодического материала. Сквозь влияния музыки Скрябина, позднее Равеля и Прокофьева, сказывавшиеся в иных произведениях Чемберджи времен его учения в консерватории, уже явственно ощутимы и более глубокие, самостоятельные стилистические корни. Так, в обоих струнных квартетах, в сюите для голоса и фортепиано «Армения» родная струя

ориентализма оплодотворяет фантазию композитора, создает благодарную почву для поисков собственного музыкального стиля, оригинальных средств выражения.

Обращаясь и в дальнейшем к фольклорным источникам в музыке народов СССР, Чемберджи сознательно избегает этнографического подхода к народным песням, трактуя их содержание свободно и широко, исходя не только из особенностей их ладового и ритмического строения, но больше всего из их идейно-поэтического содержания, национально-типических черт.

Интерес композитора к многонациональному фольклору своей страны явился постоянной путеводной звездой его творчества. Если в раннем опусе — первом струнном квартете-сюите, имеющем свои достоинства, видны общеориентальные отголоски, тяготения, то в сюите для русских народных инструментов, в сюите «Армения», в симфонической «Таджикской сюите», в «Русской увертюре» для симфонического оркестра, в опере «Карлугас» и других сочинениях истоки национально-интонационного языка вполне определены и ясны.

Значительное место в жизни композитора занимала и неотрывная от напряженной творческой работы общественно-музыкальная деятельность. Н. К. Чемберджи неизменно вкладывал в нее всю энергию, инициативность, принципиальность, требовательность ко всем товарищам и прежде всего к самому себе. Именно эти важнейшие качества определяли стиль его работы и жизненного поведения.

С момента организации Союза советских композиторов Н. К. Чемберджи стал одним из его активнейших деятелей, инициатором и участником всех крупных музыкально-общественных мероприятий Союза как творческого объединения передовых советских музыкантов. Чемберджи последовательно работал в качестве члена бюро Оргкомитета ССК и руководителя Оборонной комиссии, заместителя председателя ССК по творческим вопросам, затем временно исполнял должность председателя ССК (1936—1937), был назначен членом секретариата ССК, заместителем председателя, а потом и председателем Московского союза композиторов, а в период Отечественной войны нес обязанности ответственного секретаря Оргкомитета. В годы войны Н. К. Чемберджи вступил в ряды КПСС (1942).

В тяжелое, ответственное время Великой Отечественной войны Н. К. Чемберджи проявил особенную интенсивность и в творчестве, и в общественно-организаторской деятельности. Именно в эти годы им были созданы такие волнующие произведения, как «Симфония-поэма», «Героическая поэма». Тогда же были написаны «Молдавская сюита», балет «Сон Дремович», Третий квартет, четыре марша для духовых оркестров, девять песен и ряд других сочинений.

Неоднократные поездки на фронт, общение с героическими частями Советской Армии вливали силы, энергию во всех лучших людей советского искусства. Своим неустанным талантливым творчеством помогал Родине в ее тяжких испытаниях и Николай Карпович Чемберджи.

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ. ГОДЫ ИСКАНИЙ

Творческое десятилетие с 1925 по 1935 год было для Чемберджи пробой сил во всех жанрах музыки. Однако наиболее уверенно и ярко композитор утверждал самобытность своего стиля в камерной музыке.

Оба струнных квартета, квинтет для духовых инструментов, концертино для деревянных духовых, сюита для альта и фортепиано, наконец, сюита для голоса и фортепиано «Армения» представляют лучшее из всего написанного им в этом стиле за десять лет. С другой стороны, закономерен интерес композитора к солирующим медным инструментам, располагающим и поныне крайне ограниченным репертуаром.

Для этих лет характерно обращение молодого художника к большим темам реальной социалистической действительности. В то время, казалось, обойти композитору подобные ответственные темы было невозможно. Одну из таких тем Чемберджи попытался воплотить в драматической симфонии-кантате «Дело доблести». Написанная в 1932—1933 годах, симфония-кантата (для большого симфонического оркестра с хором и солистами) посвящена Сталинградскому тракторному заводу им. Ф. Э. Дзержинского. Чемберджи поставил перед собой сложную задачу нарисовать средствами музыки кар-

тину гигантского трудового порыва масс, социалистического соревнования, рождения в людях нового отношения к труду.

Однако при ряде несомненных музыкальных находок (свежесть тем, смелое расположение материала, отдельные красочные пятна в оркестровке) сочинение в целом носило на себе явные следы известного идейного упрощенчества при всей сложности контрапункта, а порой и техники письма.

Симфония-кантата «Дело доблести», исполненная оркестром филармонии под управлением большого друга советской музыки, искусного дирижера А. В. Гаука осенью 1933 года, самым автором была правильно расценена как отклонение от основной линии социалистического реализма в музыке в сторону бытовизма, рационализма и измельчения темы. Это была еще одна ступень на нелегком пути становления молодого художника.

В дальнейшем Чемберджи, подходя к главным темам действительности, решал их средствами несравненно более полнокровными, вслушиваясь в дыхание и пульс подлинной жизни.

Даже в перечень своих сочинений композитор не включил «Дело доблести», хотя известный след в его творчестве эта монументальная симфония-кантата оставила. Всегда с истинно художнической честностью критически к себе относившийся, Чемберджи умел по справедливости оценивать созданное.

Определенный интерес, как значительный шаг вперед, представляют Первый и Второй струнные квартеты Чемберджи и вокальная сюита «Армения». Наваянные и пронизанные знакомыми с детства, прочно вошедшими в сознание композитора интонациями армянских народных песен, эти сочинения неравноценны, но привлекают самобытностью и смелостью в обращении с народным мелосом.

Первый квартет написан в форме сюиты и состоит из трех контрастных по настроению частей. Композитором достигнута в известной мере архитектурная стройность формы, не вызывает возражений и система изложения голосами как самих тем, так и их разработки. Но сами темы взяты и разрешены в несколько суховатом, рационалистическом плане, словно композитор боялся

раствориться в эмоционально-приподнятом тоне народного мелоса.

Несравненно более полноценным является Второй квартет (ор. 9). Наиболее содержательна первая часть со вступительным *Andante*, серьезным и сосредоточенным по настроению, и дальнейшим *Allegro*, развивающимся весьма темпераментно и изобилующим контрастными сопоставлениями — в тональном и темпоритмическом плане. При некоторой темповой неустойчивости и дробности, сообщающей музыке порой излишнюю суетливость, первая часть Второго квартета знаменует начало высвобождения стиля композитора, с одной стороны, от рапмовского упрощения, а с другой — и от всевозможных модернистских изысков и рафинирования звучностей, шедших от влияний Ассоциации современной музыки.

Самостоятельность критического мышления, живое чувство, выразительность народных тем, пусть еще не до конца доминирующих, являлись во Втором квартете источником и побудительным мотивом его музыки.

Прозрачна и чиста музыка *Andantino*, остро акцентированная и со строго проведенной подготовкой к кульминации. Оригинален замысел финала, с резкими тональными смещениями вступительных тактов — сигналов и дальнейшей четкой танцевальностью сменяющихся ритмов. Чемберджи во Втором квартете добился чистоты и выразительности стиля, значительного прогресса в мастерстве изложения.

Во всем этом ясно ощущается наступление поры зрелости. Композитор все более уверенно овладевал мастерством.

Написанная незадолго до Второго квартета вокальная поэма «Армения» состоит из пяти песен на тексты поэта С. Кирсанова. Песни связаны не только общим сюжетом (Армения старая, бесправная при царизме, и новая, возрожденная — Армения советская), но и внутренним единством, общностью музыкального замысла. Стихи Кирсанова, не всегда равноценные, порой претенциозные, трактуются композитором в музыкальном плане совершенно свободно. Николаю Карповичу Чемберджи удалось создать ярко национальный колорит. Не цитируя и не стилизуя искусственно, композитор взволнованно передает голос певца — народа, повествующего о

своих былых мучениях, терзаниях и о настоящей светлой, радостной доле.

Глубока и искренна «Песня горя». Словно торжась, захлебываясь от слез, начинает певец свой рассказ о страшном убийстве дашнаками сына, жены, о разгроме родного села. В первых двух тактах композитор легкими акцентами — придыханиями — рисует незабываемую картину человеческого горя. Далее звучит мерный, суровый и более спокойный напев. Горе, обличение врагов — убийц сына — выражены эпически сильно. Хороша лаконичная, напряженная мелодия «Боевой песни». Жесткие гармонии здесь уместны — они создают внутренние предпосылки для драматической динамики.

В тоне дифирамба написана заключительная «Песня дружбы» — музыка в ней импульсивна и патетична.

Предназначенная для высокого голоса, поэма «Армения» несколько нерасчетливо построена по тесситуре, слишком много места здесь уделено среднему и низкому регистру голоса певца, в высоком регистре голос остается излишне долго в напряженном состоянии. В этом сказалась известная «инструментальность» музыкального мышления композитора, механически перенесенная им в вокальную сферу.

Интерес, систематически проявляемый Чемберджи к созданию репертуара для духовых инструментов уже в раннюю творческую пору, дал зрелые плоды: он написал сюиту «Пионерия» для трубы и фортепиано и Концертино для деревянных духовых.

Сюита «Пионерия» (ор. 5, 1927) представляет собой тему с вариациями, выливающимися в законченные небольшие номера, собранные в сюиту с незатейливой программой из детской жизни. Цикл получился стройный и очень хорошо укладывающийся в специфическом ансамбле трубы и фортепиано.

Тема излагается в первом эпизоде, озаглавленном «Утро», и кратко повторяется в заключительном — «Вечере». Три вариации рисуют забавы и отдых пионеров: «Поход», с удачным использованием трубных сигналов, маршевых ритмов, «Привал» — прелестная лирическая картинка пейзажного характера — и «Игры» — наиболее развитой и остро звучащий эпизод. Простая, мужественная лирика — таков правильно найденный композитором стиль «Пионерии».

Еще больший музыкальный интерес представляет Концертино для флейты, гобоя, кларнета и фагота (ор. 15, 1935).

Весьма невелика и в основном малозначительна в художественном отношении литература для квартета деревянных духовых. Концертино Чемберджи интересно и по музыкально-тематическому материалу, по системе его разработки, и по умелому сопоставлению оригинальных звучностей деревянных духовых, по трактовке их в мелодическом и чисто виртуозном планах. От вступительной «Интрады» до заключительной темы с вариациями все Концертино является плодом и возросшей композиторской техники, и, что еще важнее, интенсивной работы творческой мысли.

Темы, поочередно излагаемые флейтой, гобоем, кларнетом и фаготом, уже во вступительной части подвергаются всевозможным ритмическим модификациям. Своеобразен в гармоническом отношении средний эпизод в темпе быстрого вальса. Изысканно тонок рисунок перекликающихся голосов во второй, танцевальной части. Непрерывная и частая смена темпов сообщает этому танцу характер фантастический, живописно-колоритный. Короткое Adagio с переходящей из голоса в голос нежной и поэтической мелодией служит лирической интермедией между двумя танцевальными контрастирующими частями. Финал начинается изложением в форме канона причудливой танцевальной темы. Следующие одиннадцать вариаций очень разнообразны, но стилистически выдержаны в едином плане. Вальс, скерцо, адажио, андантино, марш, блестящая кода, сменяя друг друга, сохраняют основное настроение темы, чуть-чуть иронической, с тенденцией к танцевальной характерности.

Все Концертино органично по построению и своеобразно полнозвучно по музыке.

В заключение раздела несколько обобщающих слов о камерной инструментальной музыке Чемберджи первых лет его творческого становления. Умный, требовательный к себе художник, Чемберджи накапливал силы для будущих своих творений. Владея оркестром и не раз уже испробовав себя в этом жанре, композитор, однако, не оставался удовлетворенным достигнутым. В не менее важном и трудоемком камерном жанре Чемберджи чувствовал себя значительно увереннее, поэтому мысли и

чувства свои той поры предпочитал отливать в формы камерной музыки. И созданное им в этой области сохраняет свою ценность по сию пору.

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Интересно проследить основные тенденции, свойственные симфоническому стилю Н. Чемберджи, наиболее отчетливо откристаллизовавшиеся за последние десять лет его столь непродолжительной жизни.

«Узбекская сюита», «Танцевальная сюита», «Молдавская хореографическая сюита», «Героическая поэма» и «Симфония-поэма» представляют отнюдь не случайные и не разрозненные явления в процессе становления симфонического стиля, утверждения мастерства композитора. Скорее это звенья одной цепи, при всей разности масштабов и целевых заданий, которые ставил он перед собой.

Симфоническое творчество Чемберджи, помимо своей колористической специфики, является прежде всего виртуозно-профессиональным, демократическим по языку и оптимистическим по идейной концепции. В «Симфонии-поэме» все эти черты получили наиболее законченное воплощение, хотя в разной степени их можно обнаружить во всех симфонических произведениях композитора.

Выделяя «Симфонию-поэму» как наиболее яркое, зрелое и совершенное из произведений Н. Чемберджи, следует рассматривать сюиты и «Героическую поэму», при всех присущих им красочных достоинствах, как ступени к «Симфонии-поэме» (аналогичным движением к Третьему струнному квартету являются все предшествующие камерные сочинения).

Народно-песенная тематика всегда является оплодотворяющим началом этих сочинений. Трудно упрекнуть композитора в этнографическом подходе к культивированию народной темы. Чемберджи весьма последовательно проводит в жизнь заветы русской классической школы. Поэтический дух песенного зерна, отражение в нем типических черт народного характера — таков стимул к развитию, такова основа симфонических разработок, наблюдаемых и в сюитах, и в поэме. При всей подчас сложности полифонического узора Чемберджи

почти всегда добивался четкости в форме и ясности, эмоциональной целенаправленности в своих кульминациях. Этим достигался поистине демократический резонанс симфонической музыки Чемберджи: ее легко усваивали и ценили широкие круги слушателей. Можно только пожалеть, что симфонические произведения Чемберджи — редкие гости на концертной эстраде и даже в радиопередачах, хотя существуют неплохие записи ряда его сочинений.

«Узбекская сюита» (ор. 20, 1938) состоит из пяти частей, в которых как бы разворачивается панорама жизни, быта и природы Советского Узбекистана. Уже в первой части сюиты явственна черта, типичная для многих произведений Чемберджи, — умелое и красочное использование принципа монотематизма или скрещивания и сопоставления близких, родственных по интонационному строю тем. Это не приводит ни к однотонности, ни к однообразию: остроумное освещение, разные ракурсы, динамическая разработка являются методами, композиционно разрешающими задачу.

Торжественно провозглашаемая унисоном почти всего оркестра, главная тема в дальнейшем своем развертывании трактуется чрезвычайно динамично, моментами превращаясь в полную противоположность своего изначального звучания. На смену помпезному настроению, эпически величавому тону приходят игривые, задорные интонации танцевального склада, затем энергично акцентированные, волевые унисоны струнных и деревянных духовых — и все это различно и очень изобретательно освещаемая первая тема, как бы излучающая и свет, и тени.

Еще более определенно проведена одна тема во второй части сюиты — *Andantino*, где прелестная лирическая мелодия, попеременно переходя от кларнета к скрипкам, остро и колоритно инкрустируется гармониями арфы и валторны.

Тот же принцип сближения тем в интонационном плане и их ярко контрастная разработка в плане колористическом, гармоническом и динамическом проведен и в остальных частях. Вся музыка «Узбекской сюиты» — празднична, солнечна, горяча.

«Танцевальная сюита» написана вслед за «Узбекской» и во многом по построению идентична последней.

Оркестровое мастерство Чемберджи и в «Танцевальной сюите» еще более многообразно и законченно, нежели в «Узбекской сюите».

Пленительная, томная, мечтательная тема вступления построена в сложном и неустойчивом ладу. Плавная восточная пляска — показ девичьей грации и красоты, целомудренная и вместе лукавая, пляска — вызов на состязание в ловкости, смелости и быстроте — таково *Andante* вступления. От мерного нарастания воодушевления музыка ведет к полному достоинству и сознания своей красоты подъему и, наконец, после краткой вспышки страстного чувства — к успокоению, спаду звучности, повторению прелестной мелодии.

Без перерыва, с диким вскриком, акцентированным унисоном всего оркестра, вступает в свои права лихая, вихревая лезгинка. В конце вступительного танца, прихотливо переплетаясь, звучат мелодии деревянных духовых и виолончелей, рожденные из одного лирического источника (основная тема) и сцементированные секстовыми ходами валторн. Появившаяся здесь впервые триоль в духовых является ритмическим зерном следующей темы, развиваемой в лезгинке. Искусно и многоцветно проводит композитор в этой дикой пляске элементы, знаменующие силу, юность, порыв, страсть. Отнюдь не назойливо звучат ударные, все время чередующиеся в колорите, но сохраняющие железный ритм огненного танца.

Сюжетное развертывание в музыке сюиты, конечно, условно, но все же, думается, именно им, а не просто каноническим следованием «медленно — быстро» обуславливается появление после первых двух частей «Медленного танца» третьей.

Чарующий «вызов» вступления и ответ — горячий, темпераментный и мужественный в лезгинке — драматургически развиты и дополнены в романтическом «Медленном танце». Органично, хотя порой и причудливо сплетаются сложные ритмы. Единая в начале и конце тема в центре танца как бы вычленяет из себя отдельные интонации, тут же подвергающиеся варьированию. Танцевальный лирический «дуэт» протекает в атмосфере более сдержанных и строгих чувств и движений.

Подобная экономия в выражении пылких ощущений тем более необходима, что финал дает им полный

простор. С первых же тактов — контраст fortissimo труб, виолончелей и контрабасов и тихого звучания остального оркестра — начинается танцевальный поединок, в который включается вся масса пляшущих. Бурно рвет все плотины темперамент, кипит народное веселье, грохочет музыка. Естественность четких движений, радость жизни, гармония, мир, еще не потревоженный страданиями и ужасами войны, — такова блестяще звучащая картина нарядной и праздничной «Танцевальной сюиты», могущей стать украшением любого симфонического концерта.

Одним и тем же 1942 годом датированы помеченные ор. 24 и ор. 25 «Молдавская сюита» и «Героическая поэма». Разные стороны одного и того же огромного, поглощающего все существо человека явления отражены в этих полярных по настроению сочинениях. В центре их — Родина, любовь к ней, многонациональной и единой, как монолит, обгазированной кровью, устоявшей в смертельной схватке с врагом и готовой к наступлению, возмездью, к победе.

В «Молдавской хореографической сюите», предназначенной для патриотического спектакля, осуществленного в 1943 году любопытнейшим и своеобразным Ансамблем НКВД (по существу, помимо Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, этот ансамбль был единственным, оставшимся в грозные дни в Москве), Чемберджи разработал несколько чрезвычайно живописных народно-танцевальных тем. Знойный темперамент, драматическая напряженность, ярко национальная характерность в колорите всего сочинения выделяют его из ряда идентичных по замыслу, часто встречающихся в советской музыке хореографических сюит. «Молдавскую сюиту» отличают благородство общего тона, чеканность рисунка, богатство гармонического и свежесть ритмического изобретения.

Села и сады Молдавии — молодой цветущей советской республики — были в первые же дни войны сожжены, разграблены, вырублены фашистами, подвергнуты безжалостному уничтожению. Музыка Чемберджи рисовала Молдавию такой, какой она была до войны. В 1942—1943 годах «Молдавская хореографическая сюита» воспринималась как торжественное обещание восстановить все разрушенное, влить новую жизнь в пепел и руины.

Ни на йоту не утратила своего значения «Молдавская сюита» и сегодня. Звучать ей и звучать на радость людям!

В «Героической поэме» с большой силой обобщения показано душевное напряжение, типичное и характерное для советских людей в решающие месяцы Отечественной войны. Две основные темы — медленная, степенно-певучая тема вступления и импульсивно-энергичная из следующего после вступления Allegro — в ходе разработки обрастают разнообразными оттенками, сообщаящими им порой совершенно новый, как кажется, самостоятельный характер. То в сокращенном, то в двойном увеличении эти темы в своем действии и взаимодействии образуют динамическую картину общенародной борьбы, надежд, усилий, в конце концов приводящих к грандиозному подъему и предвосхищению грядущей победы. Поэма музыкально целостна и динамична, в ней композитор выразил переживания, мысли, чувства советского человека, современника, более того, участника боевого или трудового фронтов Великой Отечественной войны.

ОПЕРА «КАРЛУГАС»

Перед самой войной Н. К. Чемберджи по предложению башкирского правительства написал первую работу в области музыкального театра — оперу «Карлугас» на либретто Баязета Бикбая (русский текст Ю. Стремнина). Опера была поставлена в Уфе, в Башкирском государственном театре оперы и балета, уже в военной обстановке, 20 сентября 1941 года (дирижер П. Славинский).

Сюжет оперы взят из славного героического прошлого свободолюбивого башкирского народа. Исторической канвой либретто послужило восстание башкир-бедняков, поднятое во второй половине XVIII века сподвижником и отважным другом Емельяна Пугачева, военачальником Салаватом Юлаевым. Немало легенд сложено об этом бесстрашном соратнике Пугачева. Одним из многих, на кого опирался Салават в восстании, был юноша Шатморат. Драматическая история любви Шатмората и юной, прекрасной Карлугас, дочери бедного рыбака, и являлась романтической интригой, широко развернутой в опере.

Отец Карлугас, старый Ырыскол, отказал врагу бедняков старшине в руке дочери. Мать ее, Хылукай, прогнала сватов старшины со двора. Полный ненависти, старшина мстит Ырысколу, заточает его в темницу, пытает и мучает. Возмущенный народ убивает урядника, Шатморат возглавляет повстанцев. Ему приходится скрываться в лесах, расстаться с любимой. Тоскующая, верная Карлугас, страдающая от сознания бессилия помочь отцу, слепнушему в тюрьме, стойко переносит все испытания. Но страшная весть сразила мужественную девушку. Племянник старшины, лицемерный, коварный Вагап, узнав о тяжелом ранении Шатмората, похищает его кинжал и приносит Карлугас в знак гибели ее жениха. Старшина, подкупивший Вагапа, знает, что только таким путем он может заставить Карлугас выйти за него замуж. Карлугас вынуждена согласиться — она выйдет замуж за старика, пусть только он не пытает отца. Но тотчас после свадьбы с ненавистным старшиной она вонзает ему в спину кинжал Шатмората. Карлугас готова убить и себя, чтобы не достаться живой в руки стражников. Победившие повстанцы врываются в село, во главе их Шатморат. Освободив бедняков, он спасает и свою любимую Карлугас.

Либретто оперы не лишено недостатков. Кроме Карлугас и Шатмората, слишком эпизодично показаны остальные персонажи, неизвестна судьба Ырыскола, отца Карлугас, недостаточно убедительно показана связь Шатмората с Салаватом.

«Карлугас» — первая башкирская национальная опера. Чемберджи, преодолевая разрозненность драматических эпизодов, удалось создать цельное по музыкальной драматургии произведение. Музыка в «Карлугас» народна по своим истокам. Это — пентатоника (пятиступенный лад), свободно соседствующая с обычной диатоникой и даже хроматикой. Композитору глубоко чужды преклонение перед этнографизмом, культ и неприкосновенность пентатоники как некоей священной реликвии. Чемберджи в опере, как и в других своих сочинениях, опираясь на национальное искусство, никогда не ограничивался его спецификой и не обособлял от влияний русской и общеевропейской школ. Принцип сохранения пентатонного лада в вокальных партиях естественно уживался со всевозможным расширением и обогащением

ем его в инструментальном сопровождении, в оркестровой партии.

Наиболее последовательно проведена пентатоника в партиях Карлугас и Шатмората. Вокальные образы обоих героев богато развиты, но и в ариях и в дуэте мелодии почти не выходят за пределы пятизвучия. Зато в речитативах отклонения значительны и обоснованы драматургической напряженной ситуацией, остротой трагических коллизий. Драматические характеристики героев, народа, угнетателей в музыке оперы проведены и через вокальные партии и в оркестровом изложении. Примером может служить лучший музыкальный образ оперы — Карлугас.

Чарующая грация ее мелодий — в любовном дуэте с Шатмуратом и в арии второго акта — не исключает, а оттеняет чувство гордости возлюбленным, его смелостью, прямоотой, неустрашимостью. Композитор очень простыми, но художественно оправданными и убедительными приемами рисует сложный душевный мир героини.

В арии Карлугас, прощаясь с возлюбленным, зная, что ему предстоит перенести немалые испытания, своей любовью как бы благословляет его на смертный бой за правду бедняков. Она будет верна ему, будет ждать — день победы станет днем их счастья.

Выдержанные, длительные и прозрачные аккорды оркестрового сопровождения служат фоном чистой и в основе очень простой, изящной мелодии. Но в моменты кульминации вокальная линия дает яркую картину возбужденного, взволнованного чувства. Широкие скачки — на ундециму вниз, потом сразу на октаву вверх, снова на сексту вниз, мелодические ходы с пружинящими триолями, со звенящими форшлагами, с дробностью метрического рисунка — таковы средства выражения этого чувства. Как трепет юной и верной души воспринимается эта прелестная по музыке и глубокая по мысли ария.

Интонационно усложнен образ Карлугас в переломный момент, когда Вагап сообщает ей ложную весть о смерти возлюбленного. Речитатив Карлугас построен на хроматических ходах, неустойчивая мелодия передает душевное смятение. Велико чувство горя, но женское чутье подсказывает ей, что Шатмурат жив. Между тем

кинжал, очевидно выпавший из рук любимого, — свидетельство его гибели. Короткая, драматически насыщенная секвенция, с последовательным ниспаданием вокальной мелодии на терцию, квинту, септиму и контрапунктирующими голосами в оркестре, звучащими как невысказанная боль, как невыплаканные слезы. Затаенный стон, раненое сердце — безмерное горе пронизывает оркестровую интермедию, ведущую к финальному хору девушек (третий акт). И как мудрое, солнцем разума овеянное заключение — чистая, кристальная пентатоника голоса Карлугас на фоне трехголосного хора ее подруг. Светла печаль, глубока скорбь — лирико-эпически выражена она в близкой к природе мелодии. Шесть раз кряду навстречу ей подымается затаенно-грозная волна в басовых регистрах оркестра. Придет расплата, безутешную грусть вознаградит светлая радость. Но далека еще она, еще много невзгод предстоит вынести юному, неокрепшему сердцу. Так, используя то пентатонный лад, то хроматику, композитор создает живой и пленительный образ девушки, доныне живущий в сознании, в памяти башкирского народа.

Решительный поворот в судьбе Карлугас происходит в сцене с ненавистным старшиной после свадебного пира и ухода гостей. Издевательскому тону, хвастливым насмешкам злого старика Карлугас противопоставляет притворную покорность. Голос ее сдержан: она должна усыпить недоверчивость старшины. Лишь в оркестре возникают в басах рокочущие волны, прилив сил — воспоминание о невозвратной свободе.

Все шире льется напев Карлугас — она приняла решение: лучше смерть, чем постыдная близость с палачом ее отца. Скачками нарастает басовая мелодия в оркестре. Убит старшина. Карлугас готова поразить и себя — трепещущие удары сердца так явственны в оркестре, но раздается гулкий набат, шум, крики за сценой. Врываются повстанцы, и в ликующий хор победителей вплетаются краткие, звонкие реплики Карлугас и Шатмората, нашедших друг друга, чтоб никогда не расставаться... Победным кличем-песней Шатмората и его соратников-повстанцев заканчивается опера.

Вокальный образ Шатмората менее сложен и разнообразен, нежели образ Карлугас. Воинственные интонации, мужественная устремленность, твердость характе-

ра — таким предстает Шатморат с первых тактов оперы: уже увертюра построена на разработке его энергичного, волевого лейтмотива. Далее утверждает этот же мотив голос Шатмората, ведущего отряд повстанцев в лес, в горы. В дальнейшем его поступательное движение, чеканный ритм были положены в основу звуковой волны, которая, как символ предошущающей победы, возникает в самые тяжелые минуты жизни Карлугас, а затем появляется и в апофеозе оперы.

Удачно показано единство устремлений Шатмората и его отряда: голос вожака как бы вырастает из хора, а иногда опережает его и возглавляет. В сцене же любовного дуэта партии Шатмората поручена несколько вспомогательная роль. На фоне ясной драматической линии голоса Карлугас мужской голос воспринимается как сопутствующий, а не равноправный и тем более не ведущий. Пентатоника в партии Шатмората почти не нарушается, разве только в его финально-речитативном возгласе (хроматический ход на секунду вверх). Дело, разумеется, не в сохранении пентатонного лада, а в однокрасочности — один свет, без теней — характеристики героя.

К лучшим эпизодам оперы относятся увертюра, вступления к актам и танцевальные сцены, где оркестровое мастерство композитора проявлено с чрезвычайной яркостью и находчивостью. Представляющая законченное музыкальное целое, увертюра к «Карлугас» построена в русских классических традициях сложных приемов сонатно-вариационной разработки. Героический тон музыки оперы отлично оттенен лирическими эпизодами, предвосхищающими душевную верность и красоту Карлугас.

Доминирование маршевых ритмов естественно ассоциируется с воинственным сюжетом. Однако ритмы эти согреты большой человечностью чувств героя и его соратников: на подвиги их воодушевил народ, из обездоленного хоть на короткое время превратившийся в свободный, ликующий, празднично-воодушевленный.

Колоритна, живописна музыка всех танцев, в особенности красивы мягкие очертания мелодии в «Танце девушки и юноши».

Драматургическая напряженность кульминационных сцен (расставание Карлугас и Шатмората, убийство

старшины, появление повстанцев и др.) находит верную опору в оркестровой разработке. Принцип лейтмотивов здесь не единственный, но ведущий метод, и применение его содействует общепонятности музыкального языка. В хорах и оркестре, так же как и в индивидуальных характеристиках, лейтмотивы часто используются не целиком, а лишь в каких-то звеньях — частицах, выполняющих роль реминисцирующего начала.

Большие ансамблевые сцены (финал второго акта) отличаются тщательностью разработки всех партий — солистов, хора и оркестра. Контрапункт здесь естествен и благозвучен.

Удачно сопоставлены интонационно народная и поэтичная песня гостя на свадьбе (с интермедией прелестной по рисунку и мелодии курая — башкирской флейты) и полная тупого самодовольства, метко характерная каватина старшины. Поэтическое обобщение голоса народа и противостоящего ему коварного, хищного и хитрого, сладко поющего, но душою черного врага прекрасно готовят драматическую кульминацию в финале оперы.

Музыкально-драматургически «Карлугас» представляет значительный интерес благодаря органично и динамично развивающемуся сюжету. Достоинства музыки возмещают известные недостатки либретто — калейдоскопичность финала второго акта, отсутствие динамики и контрастов в развитии характера Шатмората.

Опера Чемберджи — отличный и нестареющий вклад в молодую, только формировавшуюся в период ее создания башкирскую национальную музыку.

БАЛЕТ «СОН ДРЕМОВИЧ»

Тяготение Н. Чемберджи к танцевальным формам, к четкости и пластичности хореографической музыки можно проследить на протяжении многих лет. Вехами, приведшими композитора к созданию его первого балета «Сон Дремович» (1943), были танцевальные эпизоды из его ранних камерных и оркестровых сюит, «Танцевальная» и «Молдавская» сюиты и, наконец, отличные, темпераментные симфонические танцы в «Карлугас». Партитура балета «Сон Дремович» по точности и красочно-

сти приемов, по качеству музыки — одно из лучших сочинений Чемберджи.

Задуманный и воплощенный как балет для детей младшего возраста, «Сон Дремович» был написан по заказу Государственного хореографического училища при Большом театре. Инициатором, либреттистом и постановщиком детского сказочного хореографического представления был замечательный, ярко талантливый мастер советского балета К. Я. Голейзовский, разрабатывавший совместно с композитором рисунок и ритмический характер всех танцевальных эпизодов.

Содержание балета преднамеренно просто и наивно. Дети — участники спектакля — могут точно уяснить себе несложные драматические функции всех маленьких ролей. Многочисленные образы балета знакомы им из сказок.

«Сказка о том, как Ваня и Маша попали в страну живых игрушек» — таков подзаголовок балета «Сон Дремович».

Главным достоинством музыки балета, на мой взгляд, является, наряду с ее красочностью и цветистостью, теплота человеческих чувств, преломленных в детском сознании. Отсюда образность музыки, ее трепетность, конкретность даже в обрисовке сказочных персонажей. Направленность основной музыкальной мысли проходит без всяких натяжек и нарочитой предвзятости: борьба темных сил с добрыми, светлыми и победа последних; чувство любви к природе, к родине; стимулирование детской наблюдательности; направление фантазии по здоровому руслу жизнелюбия, наконец, развитие художественного, музыкального вкуса у ребят — воспитание их слуха, способности к восприятию не только простейших гармоний, но и более сложных, расширяющих представление о ладе, ритме, метре, интервалах, многоголосии и т. д.

Пролог к балету «Сон Дремович» навеян известной сценкой из «Картинок с выставки» Мусоргского — «Балет невылупившихся птенцов». Прологу предшествует миниатюрный марш-вступление с упругой, насыщенной острыми гармониями музыкой.

Танец цыплят в прологе живописен и программный, согласно замыслу балетмейстера. Только что вылупившиеся цыплята «неуклюже и торопливо машут крылыш-

ками, смешно подпрыгивают...». Дерутся молодые пестушки. Хлопочет наседка, защищает цыплят от кружащегося невдалеке коршуна. Дробный, четкий ритм, своеобразные гармонии с соподчиняющимся им, вытекающим из них рисунком мелодии дают танцевальную канву для этой характерной сценки.

Далее следует новая жанровая картинка, которой и начинается балет: старушка няня привела с прогулки Ваню и Машу. Дети озябли на морозе, прыгают, бьют в ладошки, чтобы согреться, — бойкая, задорная полька со смешными, чуть гротесковыми гармониями дает тон и ритм детскому танцу. Няня укладывает детей спать. Начинается сцена сновидения — романтическая игра в оживление природы, игрушек. «Коппелия», «Щелкунчик» — гениальные прообразы подобных балетов.

Чемберджи бережно и искусно индивидуализирует свою задачу и, наполняя музыку новым строем гармоний, всегда опирается на детское восприятие — как слушателей, так в особенности исполнителей.

Не без некоторых влияний прокофьевского языка (внезапные модуляционные скачки, ладовые смещения и т. д. — вспомним аналогичную задачу звукоизображения в музыке «Пети и волка») Чемберджи в целом очень удачно дает ряд характерных жанровых зарисовок. Бой курантов вводит в сцену сновидения; таинственный перезвон мгновенно переключается в мерный марш: бойцы-красноармейцы заботливо охраняют покой советских ребят. Появляется Сон Дремович — добрый сказочный старик. Это он проведет детей через целую цепь забавных приключений, сохранит от опасностей, поможет найти дорогу в обратный путь — в теплую детскую спальню.

Добродушен облик Сна Дремовича, тихи его шаги, ласковы движения. Такова и музыкальная его характеристика — полная плавных, теплых созвучий.

Поднял волшебную палочку старик — и начались превращения. Запрыгали, заиграли зайчики, серые, пушистые, а в музыке словно забежали солнечные блики. Малыми средствами (к струнной группе и деревянным по мере надобности присоединяются то валторны, то трубы) Чемберджи достигает феерического, сказочного колорита и блеска. Самым обаятельным — и по музыкальному рисунку, и по оркестровке — является выход

и сцена девочки Снегурочки. Прелестна ее мелодия, поручаемая то соло скрипки, то трем солирующим скрипкам. Как пушинки инея, узорно и хрупко звучат стаккато трех флейт. Фагот и валторна, интонирующие тему Снегурочки до вступления скрипичного соло, словно подготавливают появление этой нежно-ласковой, игрушечной девушки, тянущейся к человеческому теплу, но избегающей от его близости. Это весенняя сказочка, но в еще более детски-наивном, кукольном, без налета любовной романтики, преломлении. Удача Чемберджи и здесь в том, что он, не повторяя традиционный образ, создал его как бы заново и именно в тех масштабах, как это было задумано композитором, то есть в рамках детского балета.

Много свежести, обаяния, а порой и настоящих находок в партитуре балета «Сон Дремович». Такие сценки, как «Куклы», «Колыбельная», «Красная Шапочка и Серый волк», «Мальчик с пальчик и Людоед», «Кот в сапогах», «Царевна-лягушка», «Иван-царевич и Жар-птица», «Баба-Яга — костяная нога», включающие чуть ли не весь состав персонажей и героев народных сказок, запечатлены короткими, лаконичными, но очень живописными и богатыми красками музыкальными образами. Остроумна переключка басового кларнета и фагота с пиццикато струнных в эпизоде «Кот в сапогах». Хорошо по оркестровой компоновке и доходчивому юмору «Танец лягушки». В любом из перечисленных номеров своеобразие приемов приводит к сценическим эффектам, в одинаковой мере радующим неискушенных детей — исполнителей и зрителей — и взрослых.

Кульминация в балете подготовлена множеством быстрых, стремительно мелькающих сказочных превращений, калейдоскопом танцующих фантастических персонажей. Появление Бабы-Яги тем более контрастно, что ему предшествует ясный, спокойный русский танец, грациозно-светлый, полный достоинства.

Измененный русский танцевальный напев, уменьшенные, увеличенные гармонии — классические приемы воплощения злых сказочных сил — у Чемберджи трактованы без повторения знакомых, ставших каноническими образов. Злая лесная сила, вызвавшая на помощь всю нечисть ночи, недолго празднует свой шабаш. Кульминация, при всей подготовке, неожиданна, наивно-смела

и вносит струю современности в сказочную специфику балета.

Врываются из-за ленточного занавеса игрушечные казаки-гвардейцы на деревянных лошадках, окружают Бабу-Ягу, разрубают ступу, убивают Ягу. Мелькают кубанки, бурки, сабли. Сама жизнь завершает действие. Чемберджи разработал в этой пляске свою оригинальную мелодию — песню донских казаков. Лихая, мужественная, победоносно-торжественная, она как нельзя лучше объединяет все действие, цементирует и осмысливает его — без натяжки, по-детски взволнованно и искренне.

Заключительный галоп воскрешает все фигуры, промелькнувшие в балете. Хоровод, где пляшут зайчики, дети, Жар-птица и лягушки, Иван-царевич и куклы, Кот в сапогах и Снегурочка, находит свое зеркальное, хоть и мимолетное отражение в бурной музыке финала.

Как и полагается в сказке, с наступлением утра все возвращаются на свои места. Просыпаются Ваня и Маша. Занятым и увлекательным было ночное путешествие в мир сказок, но жизнь еще богаче, светлее и ярче. Прекрасна действительная, а не выдуманная, пусть изобретательным сказочником-художником, жизнь. Отсюда и торжественные колокольные перезвоны в финале. Tutti оркестра поет славословие детству, юности и человеческой зрелости.

Так талантливый композитор разрешает большую и нужную тему, убедительно, ярко рассказывает самым маленьким зрителям об очень важном — о прекрасной творческой жизни.

МАССОВЫЕ ЖАНРЫ

Рассказ о композиторе не был бы полным, если бы я хоть слегка не коснулся тех массовых жанров музыки, что в творчестве Чемберджи занимают видное место. Это прежде всего марши для симфонического и духового оркестров (кстати, Николай Карпович отлично владел искусством оркестровки для всевозможных составов, в том числе и для духового оркестра). Первый из маршей — «Юбилейный марш РККА», посвященный 15-летию Красной Армии, сочинен был в 1933 году и тогда же был исполнен в Большом зале Московской консерва-

тории под управлением автора. Следующие четыре марша написаны в период Великой Отечественной войны и инструментованы для духового состава, за исключением «Башкирского», имеющего два варианта: для симфонического и духового оркестров.

Общее свойство, присущее всем маршам Чемберджи, — благородство тематического материала и полнота его оркестрового изложения.

Неоднократное пребывание на фронте, наблюдательность автора и живая реакция не только на внешнюю сторону событий, но и на внутреннюю, психологическую позволили Чемберджи насытить все марши периода Отечественной войны — «Слава гвардейцам», «Башкирский», «Сталинград» и «Победный» — живыми, бытовыми в народе, в войсках интонациями.

Примечателен марш «Сталинград». Он написан в 1942 году для большого духового оркестра, но партитура легко уживается без ущерба для качества музыки до пределов обычного армейского состава походного порядка. Суровая решительность, энергия присущи первой части марша. Характер мелодии исполнен твердости, непреклонности. Музыка рисует облик воина — мужественный, несгибаемый. Трио привлекает своей песенностью, содержательной напевностью. Этот походный марш создает образ воина, грудью отстоявшего волжскую твердыню, не отдавшего врагу Сталинград.

«Башкирский марш» — сочинение, обогащающее советский маршевый фонд. Построенный на фольклорном материале, этот марш широко раздвигает рамки привычной пентатоники и, оставаясь глубоко национальным, эстетически удовлетворяет любого слушателя. Самый выбор тем и способ их обработки заслуживают всяческого одобрения. Пленительна оригинальная башкирская тема — плод синтетического восприятия художником множества подлинных народных напевов и свободного воспроизведения на этой основе собственной мелодии. Темы в марше, особенно в первой части, широки по дыханию и легко поддаются развитию.

«Слава гвардейцам» и «Победный марш» представляют собой образцы советского маршевого жанра: музыка в них сочетает упругость походного марша, мелодическую выразительность и четкость художественного образа. Это не только чеканящая шаг, бодрящая

музыка, но и музыка, отмеченная настоящим художественным вкусом.

Несколько песен Чемберджи были награждены премиями на конкурсах ПУРККА и Союза композиторов. Среди них — «Краснофлотский марш», популярная среди советской детворы песня «Мы будем капитанами». Отличное впечатление оставляют «Пять песен о Родине» — в этих написанных в 1937—1938 годах песнях отражены многогранные интересы художника, объединенные пафосом искреннего, патриотического чувства.

Первую премию на конкурсе Союза советских композиторов к выборам в Верховный Совет РСФСР получила «Песня о Москве» на слова Джамбула.

Прелестны по мелодии и изяществу аккомпанеента песни «Мамлекет» и «Улыбка» (последнюю с удовольствием исполняла и записала на пластинку А. В. Нежданова). Большой популярностью пользовалась «Песня донских казаков», отличающаяся ритмическим богатством, широтой мысли, ладовой устойчивостью и внутренней собранностью. Героический строй музыкальных образов, мужественный тон, эпический размах вызваны к жизни сурово-правдивыми словами (текст К. Юраго): «Казаки готовы к бою, если будет бой...»

В годы Отечественной войны Чемберджи написал ряд хороших песен — для голоса соло и хора. Среди них — гимнообразная, величаво-патетическая «Слава тебе, наш советский народ», полные энергии и страстной напряженности «Песня гнева» и «Убей врага», эпико-героическая «Ходит слава по дубравам». Наиболее удалась походная песня «Разговор Волги с Доном» (слова Е. Долматовского). Рельефный рисунок мелодии, родство ее интонаций волжским и казачьим народным песням, простота и эмоциональность напева, ритмическая упругость делают песню подлинно массовой.

Песенному творчеству Чемберджи чужды банальные, штампованные приемы, столь широко распространенные в этом жанре. Композитор всегда работал над мелодическими образами песен, исходя из общей идеи поэтического текста, руководствуясь его стилистическим строением. Чемберджи всегда брал на себя полную ответственность за песню в целом, а не только за ее музыкальную сторону.

Кульминацией в становлении творческой индивидуальности, зрелости стиля, достигнутой композитором в последние годы жизни, являются три значительных произведения: цикл армянских песен, «Симфония-поэма» и Третий струнный квартет.

Армянские песни для голоса и струнного квартета, сочиненные в 1945 году, составляют своеобразную вокально-инструментальную сюиту с четырьмя естественно дополняющими друг друга частями.

В основу песен, свободно и искусно разработанных композитором, положены подлинные записи Комитаса, не только обобщившего, но и развившего вековой опыт национально-песенного творчества армянского народа.

Тексты в переводе В. Звягинцевой позволяют следить за течением поэтической мысли певца. Тема всего цикла шире обычного лирического обращения девушки к своему возлюбленному. Она вбирает в себя в качестве существеннейшего элемента любовь к родной стране, горделивое осознание ее красоты.

Композитор сумел проникнуть в сокровенную сущность народных мелодий, вскрыл заложенную в них способность к развитию и полифоническому цветению. Сохранив в полной неприкосновенности как контуры мелодии, так и ее поэтическую осмысленность, Чемберджи широко раздвинул рамки куплетного построения мелодии в пленительном разнообразии вариационного сопровождения.

Характернейший прием, к которому прибегал композитор, — сочетание типа чисто вариационной разработки мотива с разработкой сонатного плана путем динамического противопоставления и сопоставления тем и рожденных ими тонко контрапунктирующих подголосков. Метод, применявшийся в русской музыке начиная с «Камаринской» Глинки.

Инструментальный принцип Чемберджи — опытного мастера квартетного письма — заключается в соединении четкой индивидуализации тембровых особенностей каждого из инструментов и крупного плана в трактовке стройного полифонического целого, куда пятый голос — соло певца — входит как органический элемент, определяющий направление этого музыкального целого.

Характерным «придыханием», мелодически весомым форшлагом-«вздохом» виолончели начинается первая песня «Звонкою струей». Аналогичны ступенчатые вступления остальных голосов квартета, на фоне которых звучит вокальная мелодия. Вокальная линия все время как бы вырастает из полифонического рисунка квартетного сопровождения. Имитационный склад сопровождения с напряженной ритмической формулой, взятой из строения самой мелодии, как нельзя лучше соответствует поэтическому строю мысли певца.

Игриво-скерцозна вторая песня — «Плещет волной наш Араз». Миниатюрная инструментальная интермедия между куплетами контрастным штрихом оттеняет легкость, прозрачность основного колорита этих куплетов. Варьированная тема главенствует как в проведении ее голосом, так и в квартетной разработке.

Мелодия третьей песни проникнута глубокой тоской страстного ожидания: «Тяжко мне, горько мне, где ты, мой яр?..» Редкой красоты народный напев стимулировал фантазию композитора — самобытен узор партии квартета. Интонационно-характерные зерна мелодии трактуются композитором ритмически прихотливо, со смелыми модуляционными смещениями, с акцентировкой эмоциональных кульминаций. В итоге создана самостоятельная миниатюрная поэма, являющаяся вместе с тем логическим, драматическим центром всего цикла.

Четвертая песня — четко и богато инкрустированный танец ликования, радость сбывшихся надежд — «Ты вошел ко мне в покой, джан-яр-джан!..»

В этой песне четыре инструментальных эпизода, из которых третий наиболее развитый, четвертый же представляет коду с кратким напоминанием о вокальном припеве. Чеканно воспроизводит композитор в этих интермедиях, прелюдиях и постлюдиях основные интонации народного напева. Сохранив диатоническую основу мелодии, Чемберджи столь искусно расцвелит ее полифонически, что песня сверкает многообразием красок, быстрой сменой настроений, нюансов, штрихов, тембров.

*

Написанная в 1944 году, «Симфония-поэма» рисует картину труда и борьбы одной из цветущих республик Советского Союза — Армении. Музыкальной канвой

симфонии служит изображение природы этой жемчужины юга. Основные же темы-узоры — это дела, мысли и мечты людей, в дни Великой Отечественной войны ковавших победу, работавших и боровшихся плечом к плечу со всеми братскими народами СССР.

Музыкальный язык «Симфонии-поэмы» чрезвычайно красочен, сочен, народен. Композитор нашел выразительно-поэтические интонации в армянском фольклоре. Искусно используя их в качестве тематического материала, ему удалось создать волнующее произведение большой глубины и красоты.

«Симфония-поэма» романтична, образы ее возвышенны и человечны. Реалистичность, полнокровность музыкальных тем и их разработка сообщают всей «Симфонии-поэме» настоящую мужественность, энергию и одухотворенность.

Симфония четырехчастна — тема вступления, излагаемая трубами в начале первой части (*Andantino*), играет весьма значительную драматическую роль в строении всего произведения. Это как бы первообраз того героического начала, которое вдохновляет людей и в труде, и на войне, закаляя их в стремлении к победе. Кроме этого ведущего звукового символа, в первой части симфонии разрабатываются две темы, почти с момента их возникновения сопоставляемые в контрапунктическом узоре. Первая тема на $\frac{8}{4}$ — широкая, очень пластичная — свои восточные корни обнаруживает ясно, несмотря на диатонический склад мелодии. Чемберджи культивирует в своем творчестве по преимуществу именно подобные диатонические темы, без показной, условно ориентальной хроматики, редко прибегая к увеличенным интервалам.

В сложном ритмическом сплетении, соблюдая четкость и равновесие тем, композитор проводит их последовательно одновременно у струнных и кларнетов. Музыка создает гармоническое представление о цветущей стране, о мире и спокойствии, о благородстве душевного строя людей героического труда.

Появляющаяся после контрапунктического эпизода новая тема (у виолончелей) не вносит в интонационную сферу первой части ничего существенного, а лишь ритмически, в волевом импульсе, энергичной акцентировке утверждает основную этическую идею симфонии:

благороден труд, вдохновляющий человека на великие подвиги.

Все темы первой части внутренне родственны друг другу, как бы вытекают одна из другой. Утверждается философская тема симфонии: труд на благо Родины прекрасен, он — источник силы человека.

Тихо и настороженно звучит в заключении первой части тема вступления — лейттема симфонии. Музыка словно растворяется в прозрачной небесной синеве, сливается с голосами замирающей в вечерней прохладе природы.

Следующие части симфонии рисуют Советскую Армию в годы войны. И здесь композитор далек от примитивных, плакатных обобщений. Чувством тревоги, призывом встать на защиту Родины насыщена вторая часть — *Allegro bellicoso*, воинственная, героическая музыка которой хорошо контрастирует глубоко лиричному пейзажу первой части. Весь первый эпизод этого *Allegro* построен на беспрерывном движении — четком и без лихорадочной суеты. Точно молнией, вспыхивают, дают краткую кульминацию *tutti* оркестра. И далее — все более настойчиво возникающее впечатление людской лавины, вступающей на встречу страшной опасности. Нерушимая стена человеческой воли, освещенной животворной любовью к своему социалистическому отечеству, — так можно охарактеризовать картину и создаваемое ею настроение первого эпизода второй части — экспозиции и разработки главной, воинственной темы-клича. Таким образом, сонатная форма, присущая определенной, хотя и вполне свободно трактуемой закономерности в каждой из частей «Симфонии-поэмы», во второй части весьма логична, хотя и весьма своеобразна.

Средний эпизод посвящен разработке второй темы, еще не фигурировавшей в этой части, но уже знакомой слушателям, — темы вступления. Тема длительно развивается на остинатной фигуре, проходящей то в басах, то в других регистрах оркестра. Эта остинатная фигура — отчетливо мелодического характера, со строго определенным, волевым, хотя раскрытым в лирическом плане, рисунком. Переплавающая в чеканно-маршевый ритм остинатная фигура служит в дальнейшем связующим звеном между импульсивной энергией первой темы, величием темы вступления и ликующими

интонациями нового тематического образования. Последнее — глубоко родственно другим, ранее возникшим темам, но все же качественно ново, если не по материалу, то по его освещению.

Музыка *Adagio non troppo* третьей части как бы пронизана единым и мощным дыханием. По существу, это *Adagio* монотематично, хотя в доминирующую тему то и дело вплетаются уже знакомые голоса. Но они лишь оттеняют ведущую тему *Adagio*, представляющуюся мне обращением человека после великого напряжения боя к родной земле и вложенному в нее труду, которые питали и вдохновляли его в критические минуты нависшей опасности. Благоухание природы, ее гармония, злобно нарушаемая силой извне, победа ясного, песенного начала — синонима человечности и душевности героя — таково содержание *Adagio*.

Финал «Симфонии-поэмы» задуман и выполнен в плане широкой, монументальной фрески со многими эпизодами, но с наиболее ярким образом-символом в центре. Это — народное ликование, выливающееся в многообразные формы, — тут и стремительный и плавный танцы, в которых выражено великое единство и братство народов, тут и великолепные заставки и концовки.

*

Третий струнный квартет Н. Чемберджи занимает особое место в его творчестве последних лет жизни. Сила эмоционального напряжения музыки квартета необычна по концентрации и лаконизму. Избранная композитором форма темы с вариациями трактуется им с виртуозной свободой и изобретательностью.

Патетика музыки Чемберджи своими корнями уходит в глубоко народную традицию армянского музыкального фольклора.

Не касаясь формы, попытаюсь раскрыть образное содержание этой примечательной музыки, сказав лишь попутно, что все восемь вариаций представляют собою модификацию не столько мелодической ткани темы или ее гармонического разрешения, сколько заложенного в ней психологического, идейного зерна. Здесь принцип вариационности осмыслен широко и свободно, помогая художнику в создании образов и передаче вполне кон-

кретных настроений на крепкой, здоровой реалистической основе.

Тема, представляется мне, есть выражение душевного равновесия. Слегка печальные, отнюдь не скорбные интонации первого тритакта («главная тема») уравниваются ее дальнейшим течением.

Основное настроение, душевное состояние «героя» — мудрое приятие жизни во всем ее многообразии, сложности, противоречивости. Последнему свойству уделяется в дальнейших вариациях значительное место, поэтому оно акцентируется и в самой теме (беспокойные хроматические ходы промежуточного четырехтакта со «вздохами-вопросами» виолончели).

Первая вариация содержит в себе энергическое, жизнелюбивое начало. Трижды во вступительных четырех тактах как бы провозглашается и утверждается любовь к жизни и родной земле. Четыре проведения темы — в расширении, с постепенным нагнетанием звучности и одновременным замедлением вплоть до гимнообразного, торжественного движения, — как бы символизируют охват этой идеей все большего, наконец, грандиозного количества людей. Высокий жизнетворный патриотизм провозглашен с пафосом и темпераментом трибуна.

Вторая вариация — словно стремительный выход долго сдерживаемых сил на свободу, на простор. Упругий танцевальный ритм, не сковывая движения, делает его юным, задорным, полным ожидания новых и светлых радостей.

Чудесны лирические переключения, связи между вариациями, в своей основе являющиеся мгновенными отражениями темы, всякий раз взятой в новом ракурсе. Подходом к третьей вариации служит миниатюрная интермедия успокоения, умиротворения разыгравшихся жизненных сил. Основное настроение третьей вариации родственно романтическим ноктюнам: светлая мечтательность, окрыленность мыслей, приводящих к утверждению торжественного покоя ночи. Не оцепенение — уничтожение жизни, а расторможение, временное затишье: природа набирается сил для дневного роста, для яркой, солнечной жизнедеятельности.

Дыханием пробуждающейся природы веет от музыки четвертой вариации. Вот пронесся свежий, предутренний ветерок. Вступает в свои права, утверждает себя ясность

человеческой мысли, живое чувство. Все, что противостоит им, все черные, угрожающие человеку силы исчезают, уничтоженные в жестокой, смертельной схватке.

Являющаяся как бы результатом этой борьбы пятая вариация несет в своем начале интонации глубокой, трепетной скорби. Интересно проследить, как переплавляются трагические чувства, ассоциирующиеся с похоронными ритмами, в стремительную, рвущую все преграды волю к действию, в образ героического труда, непреклонной энергии, в силу созидания. Музыка здесь органично и последовательно, с железной логикой освещает все изменения, которые происходят в душевном состоянии героя.

Контрастируя душевной настроенности пятой, как бы вытекая из нее, преобразуясь и перевоплощаясь, музыка шестой вариации трепетна, задумчива и лирична. Тема здесь не омрачена ужасными воспоминаниями. Мелодия полна нежности. Она излучает ровный теплый свет. Если рассматривать предыдущие вариации как своеобразные преломления тезы и антитезы, то седьмая вариация воспринимается как некий сложный синтез с последующим куполообразным завершением в восьмой, последней вариации.

Внутренняя тревога, нарастающая с первых тактов седьмой вариации, предстает то в кошмаре ночных видений, то в нервно-экзальтированном порыве, в неясности ощущений, в безотчетном беспокойстве, даже смятении. Еще живы, близки воспоминания о недавно минувшем, еще кровоточат раны и не осушены слезы. Но это тревожное состояние кратко: человеческое начало победит — будет радость! Огромная волна подъема приводит к торжественно-светлому и могучему до мажору.

Краткая вспышка отзвуков трагических коллизий — переход к восьмой вариации, и... тишина, торжественная тишина воцаряется над миром. Жизненно-реальная, величественная в своем покое, естественная после бурь, гроз и экстаза борьбы, дарующая отдых и полный покой тишина.

Третий струнный квартет Чемберджи — документ большой человеческой, эмоциональной силы. Со страстной убежденностью в правоте своих гуманистических идеалов композитор раскрыл их в лирическом ключе, не

выходя за пределы камерного звучания. Элементы лирической драмы, даже высокой трагедии, здесь искусно вплетены в рамки жанра.

*

Большой художник, отличавшийся острым чувством времени, чувством ответственности за все выходящее из-под его пера, художник-коммунист, Н. К. Чемберджи ушел внезапно, в самую напряженную пору своего творческого расцвета. Он успел создать немало талантливых произведений, своеобразных, глубоко человеческих и отточенных по форме.

Недопустимо предавать забвению творчество Чемберджи. Многие из созданного им заслуживают внимания концертных организаций, артистов разных жанров. Потому и вспомнил я о чудесном облике и ярком творчестве Николая Карповича Чемберджи. Музыка его должна звучать и сегодня.

К. Д. МАКАРОВ-РАКИТИН

Волнующе-драматичны творчество и судьба талантливого композитора Константина Дмитриевича Макарова-Ракитина.

Передо мною лежат партитурные листы его оперы «Невеста солдата». Долгие годы разыскивал я какие-либо следы сочинений Макарова-Ракитина, главным образом тех, которые, раз прозвучав, как, например, фортепианный концерт (солист Александр Иохелес, дирижер Гр. Столяров) или превосходные камерные произведения — квартет, фортепианный квинтет, фортепианные пьесы, романсы, — совершенно забыты. Несправедливость такого безжалостного отношения к музыке безусловно талантливой, заслуживающей популяризации, тем более жестока, что автор ее погиб смертью героя в первые же месяцы Великой Отечественной войны.

Прежде чем рассказать о композиторе и его творчестве — поневоле сжато, коротко, — замечу, что о многих его произведениях, которые я слышал в концертном исполнении в авторской трактовке, говорить сейчас не-

возможно: местонахождение их пока неизвестно, хотя испробованы буквально все пути в поисках. Тем более я счастлив, что найдена, наконец, партитура оперы «Невеста солдата» — найдена в архивах библиотеки Большого театра. В центре моего рассказа и будет эта опера, которая, на мой взгляд, заслуживает более подробного анализа, представляя настоящую музыкально-художественную ценность. Но сначала — о самом композиторе.

Короткой, но ярко вспыхнувшей, звонко прозвучавшей и на высокой ноте трагически оборвавшейся песней была жизнь композитора-комсомольца Константина Макарова-Ракитина. Немногим более двух месяцев провоевал 29-летний одаренный музыкант, по сильной близорукости имевший и моральное и юридическое право на освобождение от воинской обязанности, но этим правом не захотевший воспользоваться. Верный сын Отчизны, Костя Макаров-Ракитин решил разделить судьбу своих сверстников — стал на защиту Родины в суровые годы войны.

3 сентября 1941 года под Ярцевом (между Вязьмой и Смоленском) выстрелом снайпера был убит автор оперы «Невеста солдата», лишь незадолго перед тем принятой к постановке в московском Большом театре. Об этом рассказывает музыковед-коммунист А. Лившиц в своей книге «Жизнь за родину свою». В ней он вспоминает о композиторах и музыковедах, павших в боях с фашистскими захватчиками. В книге передается рассказ участников сражения под Ярцевом.

Подразделение, в котором был Макаров-Ракитин, делало перебежку в сторону леса. Миновав открытое место, солдаты благополучно добрались до укрытия, но тут заметили, что их командир, тяжело раненный, остался лежать на поле. Надо было во что бы то ни стало спасти его. Четыре бойца по очереди пытались сделать это. Четвертым был Макаров-Ракитин. На плечах своих он нес командира и был уже близок к цели, но в последний миг его настигла пуля вражеского снайпера. Эту тяжелую весть родные получили, когда командование посмертно наградило Константина Дмитриевича Макарова-Ракитина орденом Красного Знамени.

Глава была уже закончена, когда я получил письмо от незнакомого мне товарища из города Кременчуга

(Украина) — Геннадия Николаевича Жеболовского. В 1940—1941 годах он служил в той же части, что и Костя Макаров-Ракитин. Как пишет Г. Жеболовский, он был очевидцем героического поступка Кости и его трагической гибели. Думается, что описание очевидца имеет право на опубликование, тем более что он совсем по-иному рассказывает о последних минутах красноармейца Кости Макарова-Ракитина.

Привожу отрывок из письма Г. Жеболовского: «Первые дни войны мы с боями отступали, с Костей я виделся очень редко. И вот фронт остановился в районе Ярцева. Сдерживая натиск врага, мы не отступили ни на шаг, несмотря на то, что фашистские войска ходили по несколько раз в день в атаку на наши позиции и даже два раза в день в психическую атаку.

3 сентября 1941 года командир полка должен был передать один из секретных приказов в подразделения. Всех связных штаба направили с этим приказом, а в один из батальонов некому было идти, должен был идти с приказом офицер штаба. Тогда Константин Макаров-Ракитин потребовал, чтобы его послали, но начальник штаба не давал своего согласия. Костя обратился к командиру полка и потребовал дать ему боевое задание, заявив при этом: «Я — гражданин СССР, я служу своей Родине, и вы не имеете права отстранять меня от выполнения священного долга воина Красной Армии, защитника своей Родины, и я требую дать мне боевое задание. Если вы не дадите мне выполнить свой долг перед Родиной, я буду жаловаться». И командир не устоял перед требованием рядового Макарова-Ракитина — послал его с секретным приказом в один из батальонов. Костя шел уверенно, соблюдая правила военной тактики, но не дошел до передней линии всего двух метров — снайперская пуля фашиста оборвала его жизнь. Командир батальона послал одного, второго, третьего бойца, чтобы спасти Макарова-Ракитина, но эти бойцы были убиты снайпером. Уже со штаба шел офицер за Макаровым-Ракитиным, и мы открыли ураганный огонь из винтовок, автоматов и пулеметов, чтобы не мешали офицеру. Офицер забрал еще теплое тело Макарова-Ракитина и стал удаляться, а когда он был в более безопасном месте, мы прекратили огонь. Но фашистский снайпер все же выбрал момент и точным выстрелом

убил офицера, пытавшегося спасти Костю Макарова-Ракитина.

Тело замечательного товарища, бойца, композитора Макарова-Ракитина было похоронено с почестями в леску возле дороги под Ярцевом...»

В письме рассказывается о трагическом эпизоде, каких было тысячи во время Великой Отечественной войны. Но рассказ нам дорог: он воссоздает образ Кости, прямого, бескомпромиссного человека, героизм которого проистекал из глубокого осознания своего долга перед Отчиной.

Познакомился я с Костей Макаровым-Ракитиным, тогда 17-летним юношей, еще в 1929 году, в бытность его студентом Музыкального техникума им. Гнесиных. Обратил мое внимание на очень способного юного композитора (так был назван Костя) любимый и высоко ценимый мною Михаил Фабианович Гнесин, блестящий представитель музыкальнейшей семьи Гнесиных, мастер глубокой и изящной музыки.

Костя Макаров-Ракитин начал сочинять музыку в очень раннем возрасте, но, не удовлетворенный написанным (это он сам рассказывал, смеясь), он тотчас рвал сочиненное и обещал: «Вот доучусь, тогда будет лучше...» Я помню, как Костя, уже член Союза композиторов, прошедший великолепную школу у такого знатока строгого стиля, контрапункта, человека с тонким вкусом, как Генрих Ильич Литинский, показывал мне свои фортепианные сонаты. Недовольный собой, он угрюмо (что было абсолютно не свойственно его в целом жизне-радостному мироощущению) говорил: «Это еще не то, что нужно. Буду работать над стилем, своим стилем. А то сам чувствую, где и кто влияет на меня».

В памяти остался чудесный образ до предела искреннего, иногда чуть наивного, мудрого и в молодые годы, взыскательного к людям вообще, к себе в особенности человека.

Косте было бы уже за 60, а погиб он, не достигнув и 30 лет. За свою короткую жизнь сделал Костя достаточно много, чтоб музыка его не была забыта. А она, к сожалению, забыта, и это непростительно.

Хочу вспомнить несложные и недолгие этапы его жизни. Родился Костя в учительской семье в городе Шахты в 1912 году. В семье Макаровых все любили

музыку, а мать будущего композитора, прекрасная, самоотверженная женщина, Ирина Семеновна, руководила школьным хором, играла на фортепиано. Она рано обнаружила незаурядные музыкальные способности сына и была первой его учительницей.

После смерти мужа Ирина Семеновна, на руках которой осталось три сына, поступила на работу в детдом, где мальчики и воспитывались. Это была трудная пора гражданской войны — 1919—1920 годы. Семья очень нуждалась, голод давал себя знать, но мать находила в себе силы заниматься с Костей музыкой.

После окончания средней школы, чтобы продолжать свою музыкальную учебу, юноша едет в Ростов. Здесь он поступает в музыкальную школу, где его способности сразу замечает чуткий педагог Нина Георгиевна Ракитина, сыгравшая в последующие годы выдающуюся роль в музыкальном развитии юноши. Благодаря ее заботам Костя в трудный, переходный период своей жизни (он был вынужден жить в семье брата матери, с властностью и несправедливостью которого примириться не мог и ушел из дому) сумел продолжить занятия музыкой и окончательно утвердился в избранной профессии.

Семья Ракитиных — не только Нина Георгиевна, но и муж ее, высокоинтеллигентный человек, крупный ученый, профессор, с нежной теплотой отнесшийся к трудолюбивому, талантливому юноше, — стала для Кости родным домом, а любимый педагог Нина Георгиевна — второй матерью. В знак благодарности Костя и прибавил к отцовской фамилии фамилию Ракитиных. Окончив курс в музыкальной школе, он вместе с семьей Ракитиных переехал из Ростова в Москву. Техникум им. Гнесиных, занятия с профессорами, крупными музыкантами и педагогами М. Ф. Гнесиным и Г. И. Литинским, у которых Макаров-Ракитин получил фундаментальную музыкально-теоретическую подготовку, позволил 20-летнему юноше осуществить заветную мечту — поступить в консерваторию, в класс лучшего ее профессора, выдающегося композитора-симфониста Н. Я. Мясковского.

Костя был принят сразу на третий курс. В 1935 году с отличием окончил консерваторию, прошел аспирантуру у Мясковского и у него же стал ассистентом в 1937 году.

Музыкальный талант Макарова-Ракитина был умножен отличной работоспособностью, настойчивостью, любознательностью, позволившей расширить его культурный, в частности музыкально-эстетический, горизонт. Он отлично рисовал, интересовался архитектурой, литературой, в том числе искусствоведческой, очень много и с толком читал. Обладая литературным даром, Костя нередко писал статьи по вопросам музыкального творчества, эстетического воспитания. Круг его интересов был весьма широк — Костю отличала необычайная пытливость. Он проводил в библиотеках, музеях многие часы и возвращался оттуда счастливый, обновленный, обогащенный так нужными ему впечатлениями. Эстетическое кредо молодого музыканта было выражено им в статье, помещенной в журнале «Советская музыка» (1936, № 12): «Подлинный художник... должен проявлять живой и глубокий интерес ко всему значительному, что связано и с прошлым и с настоящим народов нашего Союза: запись того или иного количества песен не может быть единственной задачей творческой командировки композитора».

Макаров-Ракитин с великой охотой принимал деятельное участие во встречах с рабочими заводов, в творческих поездках по стране, знакомясь и сближаясь с людьми разных национальностей, разных специальностей.

В упомянутой уже статье Макаров-Ракитин рассказывал читателям об очень интересном путешествии (это была командировка Союза композиторов), совершенном им по Киргизии. Спутниками его были жена — поэтесса Маргарита Алигер и композитор С. Урбах. Путешествие оказалось не из легких, но Костя обладал характером неунывающим. Затруднения, встречавшиеся в пути, — аварии машины или что-либо подобное — преодолевал с юношеской улыбкой и подбадривал спутников. С киргизами, у которых он не только слушал и записывал песни, инструментальную музыку, но и знакомился с бытом. Костя сблизился, подружился. Костя рассказывал мне о восхитившей его своей необычностью природе Киргизии, и, конечно, в первую очередь об озере Иссык-Куль. Рассказ был темпераментен, красочен, он словно заново переживал свои ощущения сближения с природой, с людьми, понравившимися ему открытостью своих чувств, не-

обыкновенным радушием и восприимчивостью к тому, что говорили им о далекой, но по-братски родной им России. Побывал Костя в Караколе, Нарыне, а затем жил некоторое время в стойбище (после аварии с машиной), где продолжил знакомство с киргизами и их искусством — в самом первоизданном его состоянии. Вот откуда и закономерность утверждения в статье: «Мы не могли, не хотели и не считали правильным ограничиваться в работе нашей бригады только узкомузыкальными интересами и сочли необходимым расширить круг наших задач...»

Испытания закалили характер Кости: вынужденное путешествие пешком по не очень тогда благоустроенным дорогам Киргизии оставило у молодого композитора отнюдь не мрачные воспоминания. Главное для него было в близком знакомстве с киргизским народом, жизнь в юрте, дружба с простыми людьми, к которой Костя всегда был склонен. В этой необычной обстановке Костя оставался таким, каким его знали и любили везде, где жизнь сталкивала его с людьми. Обаяние личности молодого композитора, его страстная заинтересованность во всем, что касалось политической, культурной жизни родины, всего мира, неотразимо привлекали к нему людей разного склада, темперамента, профессий, возраста. Прямота суждений, дружеская открытость, готовность прийти на помощь товарищу, богатство собственной творческой натуры — все располагало к нему людей, заставляло искать с ним сближения.

Тесная дружба, взаимопомощь в годы учебы связывали Макарова-Ракитина с Т. Хренниковым, С. Разорновым, В. Герчик — тогда молодыми композиторами, собственными путями шедшими к усовершенствованию своего мастерства. Костя любил делиться с друзьями уже написанной или только начатой, в отрывках пока существовавшей музыкой. Всегда терпеливо выслушивал критические замечания, правда, внутренне огорчался, если чувствовал, что реакция друзей не особенно благоприятна в том или ином случае.

Вспоминаю, как Костя показывал свой фортепианный концерт, впоследствии с большим успехом сыгранный Александром Иохелесом, пианистом крупного масштаба, отличавшимся уже тогда, в молодые годы, спо-

способностью своего прочтения нотного текста и проникновения в замысел композитора. Показывал Костя свой концерт уже написанным, но в clavире — партитура была еще в стадии завершения.

Союз композиторов тогда располагался в старом особняке на Собачьей площадке, напротив школы им. Гнесиных. Жила композиторская семья в тесном содружестве. И хотя помещение было явно недостаточно для разраставшегося не по дням, а по часам объединения композиторов, мы все любили свою тесноту, любили комнаты, в которых впервые звучало много свежей музыки молодых авторов.

Возле рояля собралось несколько болельщиков, знавших и ценивших талант Кости Макарова-Ракитина. Было это незадолго до 20-летия Великой Октябрьской социалистической революции, в дни празднования которой намечалось провести декаду советской музыки. Внимательно, даже придирчиво слушали мы фортепианный концерт в авторском исполнении. Каждый из слушавших воспринимал музыку концерта по-своему, применяя к ней собственный критерий оценки присущих концерту достоинств и недостатков. Все были искренни и откровенны, доброжелательно настроены к творчеству 25-летнего автора. Но еще глубоки были заблуждения, возникшие под влиянием РАПМа, и поэтому высказывания некоторых товарищей были непомерно суровы. Находили, что язык концерта излишне сложен, что чувствуются влияния формалистической музыки Запада, что форма угловата и т. п.

На самом деле концерт ни в малой степени не грешил формалистическими изысками. Напротив, темы были ясны и развивались по классическим образцам. Мелодический строй музыки концерта отличался большой свежестью; гармонии, правда, часто были остры, иногда даже пряны, но это вызывалось замыслом композитора. Он хотел насытить мелодическую и гармоническую ткань концерта пестрыми узорами фольклорных богатств. Ведь концерт, по мысли Макарова-Ракитина, всем своим строем должен был отражать многонациональную дружбу народов, и отражать ее в самом существе музыкальной ткани. Многоузорность мелодий, где русское начало, естественно, доминировало, сообщала всей музыке концерта необычную прелесть. Ни тени на-

думанности, изощренности в музыке концерта не было: юношескую возвышенность в высказывании сокровенных мыслей, гордость за первые завоевания революции, романтику комсомольских мечтаний — все это легко можно было проследить во взволнованной музыкальной речи композитора. Очень хороши были ритмические и эмоциональные контрасты. Обрамлявшие среднюю, глубокую по музыке, полную раздумий часть моторные аллегро и финал выстраивались очень гармонично, создавая впечатление целостности, монолитности. Ни о какой угловатости формы не могло быть и речи — подобные утверждения были голословны. Свое огорчение композитор не смог скрыть: ведь он вложил в концерт свою комсомольскую, несколько экзальтированную душу. Настроенный на боевой коммунистический лад (в 1936 году Макаров-Ракитин вступил в комсомол), Костя старался по мере сил передать товарищам свою восхищенность новым, что открывала перед молодым поколением революционная действительность. Без всяких натяжек можно утверждать, что содержание концерта — в своей порывистости, молодом задоре, а в средней части — в думах о судьбах Родины, окруженной врагами, — было продиктовано страстным желанием выразить со всей горячностью веру в непоколебимость революционных завоеваний, готовность защитить их своей грудью.

Всего пять лет спустя Костя доказал подвигом на поле боя с фашистскими врагами истинность, пламенность своих убеждений, с большой силой раскрытых в первом крупном произведении. Правда, концерту предшествовали и фортепианные сонаты, и почти одновременно с концертом написанная симфония, и законченные в студенческие годы квартет и фортепианный квинтет — всё произведения, предвещавшие наступление творческой зрелости. Так, фортепианный квинтет при своем исполнении вызвал искреннее одобрение и товарищей, и слушателей, но в нем, при наличии очень хорошего тематического материала, чувствовалась некоторая скованность в разработке, обилие кульминаций. Музыка была еще больше обещанием, хотя радовала и многими находками в творческом освоении свежего тематизма.

И симфония, частично исполненная по радио, была многообещающей, демонстрирующей незаурядную ода-

ренность и мастерство молодого автора. Но, конечно, 23-летнему композитору еще не хватало жизненного опыта для философского обобщения, которое он попытался воплотить в своей музыке. В жизни ему уже пришлось одолеть немало препятствий, проявить недюжинную волю, которая и привела его к овладению известным мастерством в создании музыки самых разных, в том числе и самых сложных жанров. Но желание во что бы то ни стало передать всю гамму чувств, мыслей, охвативших его, когда он попытался подытожить пройденный путь в музыкальных образах симфонии, неожиданно для него самого привело к несколько пессимистическим выводам. В беседах со мной Костя жаловался на самого себя: говорил о том, что чудеснейший учитель его — Николай Яковлевич Мясковский — крепко, как он выразился, предупредил: в симфонии еще неорганично переплелись разнородные влияния. Находясь под сильнейшим впечатлением философски осмысленной лирики симфоний Мясковского — композитора, воплотившего в своей глубокой, сильной мыслью и чувством музыке целое море переживаний, связанных с действительностью, — Костя в своей симфонии попытался близкий и ему тематизм преломить в собственном сознании. И хотя почерк молодого композитора становился все более самостоятельным, уверенным, в симфонии все же ощущались изъяны формы и непреодоленные властные влияния музыки близких его душевному миру авторов. Можно было узнать их — помимо Мясковского, классика Чайковского, Римского-Корсакова, Скрябина владела всем существом молодого композитора.

И все же даже во всех упомянутых сочинениях, пусть не совсем зрелых в техническом отношении, ясно ощущались оригинальный мелодический дар, свое видение и слышание окружающего мира.

Прежде чем перейти к центральному произведению Макарова-Ракитина — опере «Невеста солдата», хочу хоть мысленно перелистать его романсы, песни, фортепианные пьесы.

Среди вокальной музыки композитора выделяются четкостью рисунка, ясной образностью романсы на слова Пушкина и известной советской поэтессы Маргариты Алигер. С нею была написана поэма для баса с фортепиано «Наш Ленин». Музыка поэмы чрезвычайно ду-

душевна, тепла, полна искренней любви к человеку, чей образ светел и могуч. Именно музыка раскрывает всю объемность понятия «наш», близость каждому великого и простого Ильича, мыслителя и друга трудящихся, на которого можно опереться в трудный час. Это одно из удачайших сочинений Макарова-Ракитина, неоднократно слышанное мною в авторском исполнении. Поэма недавно была найдена, и напечатать ее — долг перед памятью композитора.

Пушкин всегда пленял Костю, и он выразил свою любовь к великому поэту, написав несколько романсов на его стихи. Остановлю внимание на наиболее ярком и самобытно преломившем поэзию Пушкина романсе «Пью за здоровье Мери». Десятки романсов на этот пушкинский шедевр давно известны. Макарова-Ракитина не смутило состязание с другими авторами. Он по-своему почувствовал очарование улыбки поэта, подарившего миру одно из грациознейших своих созданий.

Четырехтактное вступление к романсу сразу вводит слушателя в обаятельный мир, где в фантазии поэта безраздельно царит образ «этой маленькой пери», где влюбленность, юная, восторженная, способна дорисовать черты, присущие реальной Мери. Мелодия романса, при всей своей несложности, даже простоте, очень поэтична, пластична, изобилует кульминациями, приходящимися на воображаемые обращения к милой возлюбленной. Чистота, прозрачность, ясность гармонического наряда сочетаются с изразцовой узорностью модуляционных сдвигов, смещений. Впечатление какой-то весенней свежести, аромата первых весенних цветов остается от музыки этого романса. словно поет внутренний голос поэта: дверь заперта, наедине с любимым образом поэт раскрывает свое горячее, но чуть смущенное чувство. Быть может, Мери и не ведала, что она — «солнце жизни» поэта. Вздохнула музыка романса. Только счастья желает любимой поэт.

Из небольшого числа песен композитора выделяю «Марш океанского полка» на слова Ильи Сельвинского. Этой песне повезло, как весьма немногим сочинениям Макарова-Ракитина: она была напечатана Музгизом в 1938 году.

Надо отдать справедливость Макарову-Ракитину — он в целом справился с заданием: марш на $\frac{3}{4}$, четкий,

с собранным, железным ритмом, впечатляет волевой решительностью, ясно ощутимой наступательностью построения.

Индивидуальность автора и в этом, в общем нетипичном для него жанре чувствуется отчетливо: он не следует очень развитым уже в те годы штампам, песенным банальностям, а упорно ищет и находит свежие интонации, тональные сдвиги, упругие ритмы.

В содружестве с Маргаритой Алигер Макаров-Ракитин пишет к 21-й годовщине Красной Армии еще одну песню — «Плыли тучки в небе чистом», где лирическая струя, столь близкая его сердцу, находит более полное выражение. Песня «Город на Амуре» на слова М. Алигер также свидетельствует, что композитор умел писать доступную массовому слушателю музыку, оставаясь самим собой, не снижая требований к эстетическому уровню любимых народом песенных, маршевых, танцевальных жанров.

Будучи еще студентом консерватории, Макаров-Ракитин написал «Юношескую сюиту» для фортепиано, посвятив ее одному из самых дорогих ему людей, сыгравших столь важную роль в период его становления как музыканта-профессионала, — профессору М. Ракитину, о котором уже шла речь. В ту пору молодому автору было 20 лет. Еще не перебрадили все захватившие его воображение музыкальные впечатления: Костя любил и наслаждался музыкой как классиков, так и романтиков, любил и знал русскую музыку от самого ее начала — хорового, песенного, романсового творчества XVIII века — до Рахманинова, Скрябина, Прокофьева, Мясковского. Обилие впечатлений не могло не сказаться и в «Юношеской сюите», где в каждой из составляющих ее пяти частей, при всей привлекательности и порой даже пленительности музыкального материала, легко угадываются истоки юношеского вдохновения.

Так, в Прелюдии довольно явственны отзвуки рахманиновской музыки, в Инвенции угадываются образы, близкие лирической музыке Мясковского, и т. д. Но сила музыки Макарова-Ракитина даже в этом раннем юношеском опусе — в полном, я бы сказал, решительном отсутствии подражательности. Композитор мыслит и чувствует самостоятельно, лишь отталкиваясь от дорогих и близких ему родников творчества, кои и питают корни

его музыки. Склонность к полифоническому мышлению находит свое отражение и в Инвенции, и в «Фантастическом танце», и в Andante, где эмоциональные краски так сгущены, что невольно представляешь себе автора не только много пережившим и передумавшим, но как-то раньше времени состарившимся. Это, конечно, только временный уход в себя, и тут же — в финале — и беззаботная улыбка, и быстрая смена настроений, движение, динамика, солнечные блики. Вся сюита очень пианистична, требует зрелой и бисерной техники от исполнителя.

Сюита и другие фортепианные пьесы начала 30-х годов были как бы ступенями, подготовительной стадией к сочинению фортепианного концерта, в котором голос композитора зазвучал особенно самобытно, в полную силу.

Испробовав себя в самых разнообразных жанрах, Макаров-Ракитин решил взяться за создание крупного музыкально-драматического произведения. Так возникла мысль об опере, над которой он вместе с Алигер работал в течение двух предвоенных лет.

Свой выбор Константин Дмитриевич остановил на полной романтической взволнованности повести Валентина Катаева «Я — сын трудового народа». Не знал Макаров-Ракитин, что почти в то же время совместно с Валентином Катаевым Сергей Прокофьев работал над либретто оперы «Семен Котко» по той же самой повести, что зажгла воображение и его и Маргариты Алигер. А впрочем, зная Костю, думаю, что задача, столь увлекавшая его, все равно решалась бы и вовсе без мысли о каком-либо сравнении, тем более о соперничестве с композитором, перед творчеством которого он всегда преклонялся.

По-своему прочел Костя повесть Катаева и во многом достиг успеха. Прежде всего — в сохранении ярко национального колорита, особенно в массовых, хоровых сценах, да и в обрисовке главных действующих лиц, из которых музыкальные характеристики девушек — Сони, Любы и Фроси — ему удалось больше всего.

Хочется верить, что найдется среди сорока с лишним оперных театров в нашей стране хоть один, который взялся бы за доработку и постановку «Невесты солдата», как назвал свою оперу Макаров-Ракитин.

Несколько общих замечаний, касающихся драматургического строения оперы. Композитор и либреттист оттеняют народные сцены и сосредоточивают внимание зрителей и слушателей на узловых моментах разворачивающейся истории солдата, вернувшегося с фронта в 1918 году и попавшего в гущу революционных событий, классовых боев. Украина. Немецкие оккупанты и кулачье, старавшиеся восстановить прежние порядки, отпор, даваемый им партизанами, их жестокие схватки с врагами, решающая помощь восставшим частям Красной Армии, воля народа, сплотившегося вокруг большевиков и победившего ненавистных помещиков, попытавшихся с помощью немцев вернуть свои имения, — огромный поток событий, легших в основу либретто. И далеко не все равномерно распределено в драматическом плане оперы. Побеждает музыка, перекрывающая недочеты либретто, которое требует некоторых доделок. Так и думали, когда принимали «Невесту солдата» к постановке в московском Большом театре, а затем при показе композитором оперы в Киеве, где музыка также была высоко оценена. Но суровая пора, грозившая близкой войной, разбила все планы, внесла такие трагические коррективы в жизнь и Советского Союза, да и всего мира, что опера Макарова-Ракитина не увидела света ramпы. Композитор, призванный в армию еще в 1940 году, вместе с М. Алигер вернулся из Киева буквально накануне начала военных действий — тут уж было не до хлопот о постановке оперы в театрах.

Как же получилось, что молодой композитор, многообещающий талант которого только начал раскрываться во всей своей полноте, имевший все права на освобождение от воинской обязанности, все же был призван и погиб, совершая воинский подвиг? Костя не хотел воспользоваться своим законным правом — понятен его патриотизм, комсомольское желание до конца служить Родине. Призвали Костю внезапно, в самый разгар его работы над партитурой оперы. Он был направлен сначала в Красноармейский ансамбль песни и пляски Хабаровского края, где проявил все лучшие свои качества и как музыкант, и как организатор в привычной ему сфере комсомольской работы. Поздней осенью 1940 года его перевели в ансамбль Московского военного округа. Красноармеец-музыкант, Костя быстро стал любимцем

своей части. Командование разрешало ему, зная, что он работает над оперой, героем которой является солдат, часто пользоваться отпуском. Днем Костя дома работал над партитурой, выполнял поручения руководства ансамблем: доставал ноты, оркестровое сопровождение песен, а вечером возвращался в казарму. Весной 1941 года Костя был командирован в Киев в связи с постановкой оперы «Невеста солдата». 19 июня он вернулся из командировки и явился в свою часть, откуда с нею отбыл в Действующую армию. Несколько раз красноармейца Макарова-Ракитина командировали в столицу — он выполнял функции помощника политрука роты. Покупка политической и художественной литературы, нотного репертуара входила в его обязанности. Во время этих кратких командировок Костя неизменно приходил ко мне хоть на часок, как он говорил. Рассказывал о героизме солдат, о тяжелых боях, которых пока был только свидетелем, а вскоре стал и непосредственным участником. Вспомнил о Костиных приездах — командировках с фронта, ибо именно тогда раскрылся во всей полноте его характер. Не искусственная бодрость, а подтянутость, внутренняя энергия, целеустремленность сквозили во всем его поведении. Он и в нас старался перелить свою уверенность в том, что испытания — временны и победа наша — неизбежна. Таким он и остался в памяти: очки делали его лицо старше, но молодость ощущалась не в лице, не в фигуре, а в жизнерадостности характера. Костя был молод душой, любил людей — отсюда и отважный его поступок, так трагически оборвавший жизнь. Орден Красного Знамени, просто и сурово гармонирует со всей обаятельной личностью композитора — Человека с большой буквы.

Как строится сюжет оперы «Невеста солдата»? Шесть картин оперы укладываются в три акта. Первые три картины охватывают события личной жизни демобилизованного солдата Семена, вернувшегося с фронта империалистической войны, и девушки Сони, дочери кулака Ткаченко, в царской армии фельдфебеля, а в гражданской войне — непримиримого врага большевиков. Советской власти, пособника немецких оккупантов. В последующих картинах широко разворачивается панорама гражданской войны и на ее фоне — дальнейшие судьбы героев оперы.

Тон не только началу картины, а и всей опере дает краткое, двенадцатитактное вступление — сначала оркестровое, затем с начинающейся песней. Широкая, распевная мелодия воссоздает атмосферу поэтического, тихого украинского весеннего вечера. Только зажглись звезды, на завалинке возле хаты сидят девушки. Сначала они прислушиваются к звучащему издали глубоко-голубому голосу подруги Любы, невесты матроса Василия Царева. Затем вступают голоса Фроси — сестры солдата Семена, и остальных девушек. Чудесная это песня — чуть наивная и нежная, как только-только пробуждающаяся весенняя природа: «Посадила огурочки ровными грядками, поливать сама их буду горькими слезами...» Композитору удалось (ведь он вырос на Украине!) создать мелодию столь глубоко национальную, украинскую и далее развить ее в многоголосии, свойственном именно деревенскому украинскому пению, что невольно ловишь себя на желании отыскать прототип подобной песни.

Драматургически очень правильно сделал композитор, поставив в самом начале оперы песню именно Любы. Здесь она — мирная, лиричная, при всей невольной горечи — спокойная. А ведь далее судьба Любы едва ли не самая трагичная, страшная в неожиданно наступающем безумии.

Очень искусен оркестровый наряд вступления, скупыми красками немногих инструментов расцвечивающий глубоко заложенную в песне мысль: прощание уходящего на войну солдата со своей любимой.

Дальнейшая сцена — рассказ Сони о верности ей Семена — мастерски обрамлена немногословным оркестровым сопровождением. Останавливаюсь так подробно на первых страницах оперы потому, что в них раскрыт один из основных творческих принципов композитора: национальное своеобразие музыкального произведения определяют не только национальные признаки в характеристике героев, в описании природы, в обрисовке происходящего действия, а и пронизывающая всю драматургическую ткань музыки глубокая народность языка, в подлинную сущность которого невольно веришь.

Обилие хоровых сцен в опере легко объяснимо: действие происходит «на народе», при его непосредственном участии. Так и появление второй молодой пары —

Любы и матроса Василия — сопровождается песнями, народной музыкой, но иного характера, темперамента, нежели музыкальное описание встреч Сони и Семена. Здесь уместны переборы гармошки, веселые голоса парней, лихие возгласы, прибаутки.

Хор «Ой, летела горлица через сад» живописен и введен композитором как некое активное начало, игровое, красочно расцвечивающее действие.

На фоне разыгравшегося веселья молодежи особенно поэтично звучит объяснение впервые встретившихся после военной разлуки Сони и Семена. Важно отметить, что и в речитативах, а не только в ариях, хорах композитору удалось сохранить национальный, украинский дух, а не только колорит.

Очень хорош хор «Ой, туманы впереди, ой, туманы позади, путь-дороги не видать...». Хор привлекает спокойным распевом красивой, глубокой мелодии, расширяющейся постепенно, неуклонно, но остающейся какой-то интимно-лиричной, по-своему мужественно-нежной. И большой дуэт Сони и Семена, и рассказ Семена о войне, а далее — появление противящегося мирному счастью любящих сердец злобного мироеда — отца Сони, Ткаченко, — на этом песенном фоне звучат рельефней, драматичней.

Решение посылать сватов — естественно: ведь Соня и Семен любят друг друга давно и верно, но наталкивается на препятствие, которое во что бы то ни стало надо преодолеть. Семен — в прошлом бедняк. Ткаченко презирает его за бедность, мечтает о богатом женихе для своей дочери. Вот и решают любящие друг друга просить быть сватами таких людей, которым Ткаченко не так-то просто было отказать, — голову сельрады, большевика Ременюка и матроса Василия Царева. Каждый из них охарактеризован музыкой ярко и броско. Стоит упомянуть об оригинальном рондо матроса «Шла волна, качала круто» — о мнимой встрече моряков с загадочной русалкой. Задорный, веселый нрав матроса раскрывается с живой искоркой в оркестре. Очень привлекателен имеющий богатые традиции в классике метод выражения песенной мелодией характеров героев. Так, появление самой юной пары — Фроси и Миколы — предваряется милой песенкой «Веют ветры, тают снега», дающей направление воображению слушателя: это еще подрост-

ки, только пробуждающиеся к первому весеннему чувству влюбленности.

Основные черты всех положительных персонажей намечены и в оркестре, и в вокальных номерах уже в первой картине. Интродукция (музыкальное вступление перед второй картиной) еще далека от показа всей трагедийности последующих событий, но очень тонко, очень прозрачно как бы дает понять: поразмыслите, подумайте над тем, в какую лихую годину разворачиваются события. Это же 1919 год, год великого напряжения всех народных сил, возглавленных разумом и словом партии, Ленина. Счастье людей надо еще завоевать, надо отстоять от злых недругов, топчущих родную землю, и Украину в том числе.

Конечно, это — вольное толкование музыкального содержания интродукции, но, думается, оно имеет поэтическую основу, которая обнаруживается постепенно, с очень большой экспрессией.

Дальнейшее содержание оперы расскажу лаконично. Вторая картина — сватовство в доме Ткаченко. У него под видом работника до поры до времени скрывается сын помещика ротмистр Клембовский, мечтающий с помощью немцев вернуть владения отца. Ткаченко хоть и ненавидит Семена, но резко отказать сватам не решается. Игра задумана на оттягивание событий. Клембовский рисует картину грядущего пиршества «освободителей» Украины — немцев, националистов. Вся музыкальная драматургия этой сцены основана на противопоставлении наглых в своих притязаниях, но прикидывающихся друзьями врагов, лишенных в музыкальной характеристике национальных корней, и простых, искренних советских людей, стремящихся к скромному счастью. Они полны любовью к своей стране, верны делу революции, Ленина. И столкновение их с врагами, неизбежное, неотвратимое, кровавое, только назревает — об этом с большим драматизмом рассказывает оркестр.

Третья картина — свадьба Сони и Семена. Полный ярости Ткаченко, вынужденный дать согласие на свадьбу, ждет не дождется обещанного Клембовским наступления на Украину белых и немцев.

Чудесен, живописен и нежен хор «Садок вишневый коло хаты». Снова удача композитора, всем существом чувствующего правду и красоту мелодий, словно ове-

ваемых ветерком, приносящим аромат цветущих в палисаднике вишен. И еще один хор — «Над хатою дуб да береза, а за хатою красная роза». Люди радуются полю, с которого будет собрана обильная жатва. Обращение Семена к гостям, в котором — снова в ясных традициях украинской песенности — любовь к родной природе, родному краю.

Вполне уместны танцы в такой народной сцене, и, надо отдать справедливость композитору, он сочно, темпераментно дает традиционный гопак. Сверкает красками оркестровка. Но вдруг музыкальная кульминация резко обрывается: вопли, крики баб, встретивших «возле Шепетовки» вражеские войска. Немцы и беляки близко. Свадьба прерывается — не до веселья в такой тревожный час.

Отмечу особо — музыка Макарова-Ракитина даже в самые драматические моменты не становится «аккомпанементом» действию, не иллюстрирует его, а раскрывает чувства, переживания героев, их душевное состояние, смятение или волевую собранность, позволяющую даже в критические минуты отстоять от врагов родную землю. Такова полная энергии, мобилизующей силы речь большевика Ременюка, призывающего молодежь готовиться к решающему бою. И голос певца, и оркестр звучат не форсированно, а с той значительностью, которую диктуют переживаемые народом исторические события. Это убедительная, очень эмоциональная по музыкальному содержанию сцена.

Четвертая картина, которой заканчивается второй акт, — трагическая кульминация оперы. Большая ария Сони посвящена милому, с которым она снова разлучена, и неизвестно на сколько. Украинский мелос — питательная среда и для этой центральной в обрисовке героини сцены. Ей угрожает страшное: отец решил выдать ее замуж за Клембовского. Отчаяние, робкая надежда, что, может быть, Фрося найдет Семена, расскажет ему об участии, которую готовит дочери бессердечный отец, не покидает девушку. Не знает Соня, что матрос арестован и приговорен — его ждет виселица. Заканчивается акт песней безумной Любки, повторяющей заветные слова свадебной песни: «Над хатою дуб да береза»; но мелодия звучит мертвенно, безжизненно. Повешен любимый Любой матрос, сошла с ума Любка, нависла над

Соней неотвратимая беда. Сурова, полна напряженного горестного чувства и музыка. Она становится все тише, замирает — что-то будет!

Третий акт состоит из двух картин. Первая — на паперти церкви. Ткаченко силой заставил Соню венчаться с Клембовским. Подчеркивая трагическую ситуацию, звучит заунывный напев нищего слепца: «Очи мои темные, доля моя горькая». Поет-рыдает хор: «Где же это видано, где же это слыхано, чтоб зарученну с другим венчали...»

В последнюю минуту, предупрежденные Фросей, нашедшей брата и милого своего Миколу среди партизан, готовящихся в лесу к встрече с Красной Армией, появляются на паперти оборванные нищие — переодетые Семен и Микола. Узнав, что венчание подходит к концу, Семен решается на отчаянный поступок. В руках у него граната, он открывает двери церкви, громко зовет Соню и бросает гранату внутрь храма, ранив Клембовского. Семен не успевает скрыться, его хватают и сажают в тюрьму. Семену вынесен приговор — расстрелять.

Следует длинная сцена Сони с отцом. Соня умоляет пощадить Семена. Ткаченко обещает отменить приговор только в том случае, если дочь обвенчается с паном Клембовским.

Шестая картина — финал оперы. Свадебный пир в разгаре. Ария Клембовского — хвастливая, напыщенная. Хор гостей, чванливых, услужливых. В этой сцене есть музыкально-драматургические просчеты, которые сам Макаров-Ракитин отлично видел и поэтому собирался изменить музыку всей картины. Подчеркнуто трагически звучит сцена, когда Ткаченко велит приговоренного к расстрелу Семена привязать к столбу и заставляя на глазах Сони пить за здоровье новобрачных. Ни к чему здесь песня Семена, не нужна и сцена ссоры его с Ткаченко. Свадебное пиршество прерывают ворвавшиеся в село и окружившие дом Ткаченко повстанцы-партизаны. Хор восставших, дуэт вновь соединившихся Сони и Семена и следующий квинтет — с Фросей, Миколой, Ременчуком — довольно обычный финал, несколько расхолаживающий зрителя. Не исправляет досадного впечатления и апофеоз: два хора — красноармейцев, соединившихся с партизанами, и повстанцев — звучат одновременно, торжественно, но ждешь чего-то

большого. И это большее было задумано Костей — он сделал бы финал достойным всей оперы. Помешала трагическая смерть.

На партитуре оперы есть авторская ремарка:

«Кресчендо должно быть выполнено с таким расчетом, будто в конце вся масса народа вот-вот появится на сцене и зазвучат в песне слова:

Сыны трудового народа
Готовы к последнему бою...»

Снижает ли неудачный финал — предварительный, по утверждению композитора, — значение всей оперы как лирико-героической музыкальной эпопеи? Нисколько. Финал может и должен быть переработан на основе музыки Макарова-Ракитина. Весь материал для подобной переработки в партитуре есть.

К рассказанному о Косте Макарове-Ракитине хочу прибавить несколько заключительных слов.

Нет с нами талантливого композитора. Много было написано им хорошей музыки, мало осталось ее, возможной для исполнения. Поиски необходимо продолжить. Надеюсь на удачу. Нашлась же партитура «Невесты солдата». И Союз композиторов не должен оставаться в стороне от поисков: смертью героя погиб Костя. А музыка его — лучший ему памятник.

Вспомним, ведь и фортепианный концерт, и опера — это музыка молодых стремлений, преодоления трудностей, результат комсомольских мечтаний, претворенных в живых делах народа. Все это — великолепное самовыражение незаурядной личности композитора, через всю жизнь, до конца пронесшего высокую любовь к Родине, к людям, неиссякаемую веру в конечную победу солнца над тьмой неистовствовавшего фашизма.

Музыка Макарова-Ракитина не имеет права быть забытой. Она должна жить!

О ТВОРЧЕСТВЕ Л. А. ПОЛОВИНКИНА

Личность незаурядная, человек разносторонних интересов и знаний, Леонид Алексеевич Половинкин, композитор талантливый и плодовитый, испытал на себе судьбу тех музыкантов, которые не прижились по вкусу руководителям РАПМа и были «отодвинуты в сторону» (его собственное выражение). Творчество Леонида Алексее-

вича, художника, вышедшего в 30-е годы в первые ряды мастеров советской музыки, не было не только сколько-нибудь полно исследовано, не только не были подвергнуты критическому анализу хотя бы крупнейшие его сочинения, но о них не появилось даже ни одной рецензии. Два-три упоминания в общих статьях явно не в счет, так как упоминание — еще не оценка.

Явление это свидетельствует лишний раз об отставании, неповоротливости нашей музыкальной критики (особенно до 23 апреля 1932 года), не научившейся направлять, эстетически воспитывать композиторов, не замечавшей подчас крупных явлений в области музыкального творчества. Тот же факт, что Половинкина в течение почти всей его творческой деятельности упорно не замечали ни АСМ, ни РАПМ, свидетельствовал, очевидно, еще и о несколько обособленном, специфическом положении, которое занимал этот композитор на нашем музыкальном фронте.

Хочется попытаться определить индивидуальные черты творческого пути Половинкина и конкретным анализом некоторых его сочинений выяснить тенденции его роста, тенденции его развития, хоть отчасти восполнив тем самым досадный пробел в нашем музыкознании.

Выросшее, несомненно, в упорном труде и критическом освоении приемов классических композиционных образцов мастерство Половинкина не нуждается в дифирамбах. Подверженное, как и его музыкально-философские концепции, неизбежным срывам и подъемам в длительном процессе идейно-художественной перестройки, мастерство Половинкина проявляется многообразно: и в щедрой мелодической изобретательности, и в скупой гармонической сконденсированности, и в сложной, но почти всегда упругой, логичной конструкции, вытекающей из замысла композиции, наконец, в красочной, поистине блестящей, остроумной инструментовке.

Разностороннее, богатое знакомство с мировой музыкальной литературой — от добаховской эпохи до крупнейших мастеров современного Запада — не вызывает у композитора рефлексивного подражания, эпигонства. Этапы увлечения урбанизмом, машинизированными ритмами были длительны и с трудом преодолевались композитором в его творческой практике. Сложный процесс рождения советского художника, постепенно высвобож-

дающегося из оков привычных, апологетически воспринятых его средой влияний буржуазнозападного толка,— свойствен в известной мере и Половинкину, с упорством и знанием мастера боровшемуся за создание своего стиля.

Половинкин искал себя в самых различных жанрах, всегда и всюду, однако, привнося элементы борьбы за свой оригинальный стиль. Многочисленные фортепианные пьесы (сам композитор отлично владел инструментом): «Семь происшествий», ранние «Элегия», «Электрификат», «Неотвязное», «Магниты» (четыре пьесы для фортепиано) — при всей пестроте содержания, вложенного в них, и самих средств выражения этого содержания — показательны неуклонным стремлением к развитию, к движению вперед. И в лирике, превалирующей в «Магнитах», и в экстравагантности «Присшествий» есть родственные черты, твердо отстаиваемая композитором индивидуальность.

Более чем четвертьвековой итог музыкально-творческой деятельности Половинкина отмечен значительным количеством произведений. Напомним здесь хотя бы самые важные из его сочинений: «Телескопы» № 1, 2, 3, 4 — сложные партитуры для большого симфонического оркестра, девять симфоний, из них особенно привлекают внимание третья — «Романтическая» («Октябрьская», 1932) и четвертая — «Красноармейская» (1933); последние четыре симфонии были написаны в годы войны — 1942—1944; оперы «Чурило Пленкович» (неоконченная), «Зеркало» (по драме Синга «Герой»), «Сказка о рыбаке и рыбке»; балеты «Цыганка», «Я — мало, мы — сила», «Негритенок и обезьяна»; музыкальные комедии «Сирокко» и «Даже в трикотаже».

Популярностью пользовались симфонические сюиты Половинкина: «Танцы загадок», «Танцы передвижений», «Танцевальная»; концертные вальсы, увертюры.

Музыка к постановкам: в Театре Революции — «Мой друг», в Камерном — «Машиналь», во 2-м МХАТе — «Митькино царство», в театре МОСПС — «Запад нервничает». Половинкиным музыкально оформлен ряд пьес: в б. Александринском театре — «Когда спящий проснется», в белорусском Гостеатре — «Разлом», «Золотой ключик».

Особое место в музыкально-творческой биографии Половинкина занимает музыка к постановкам Москов-

ского театра для детей, куда он был привлечен основателем и художественным руководителем театра, талантливой и необыкновенно энергичной Наталией Ильиничной Сац, угадавшей в композиторе музыкального драматурга. Так, для Детского театра, в те годы единственного в мире, Половинкиным была создана музыка, наполнявшая и динамизировавшая спектакли «В стране вечных льдов», «Про Дзюбу», «Алтайские робинзоны», водевиль «Приметы», много эстрадных номеров и балеты-пантомимы, упоминавшиеся «Я — мало, мы — сила» и пользующийся и поныне большой популярностью у детей, заново поставленный театром спектакль «Негритенок и обезьяна». Радиофильм «Днепрострой» был создан совместно с драматургом Афиногеновым. С музыкой Половинкина шли звуковые фильмы «Рядом с нами», «Чу» (о самоедском мальчике), «Марионетки», «Василиса Прекрасная», «Конек-Горбунок».

Среди камерных сочинений заметное место заняли четыре квартета, два трио (одно струнное).

Три серии романсов для голоса с фортепиано, 12 песен для Центрального детского театра, «Птичий хор», детские песни-игры представляли вокальные жанры.

Обширно и интересно фортепианное творчество Половинкина: пять сонат, к упоминавшимся уже сочинениям следует добавить «Ироническую новеллу», «Лирический танец», ряд серийных выпусков, 24 постлюдии, рапсодию, «Танцы загадок», мазурку и др. — вплоть до законченного в 1933 году фортепианного концерта.

Привел этот обширный список сочиненного композитором, чтоб наглядно подтвердить многогранность интересов художника, тягу к различным жанрам. Он был буквально наполнен музыкой и жаждал, чтоб она зазвучала, увлекла слушателей и исполнителей самого разного возраста и степени подготовки.

Прежде чем перейти к краткому разбору сочинений Половинкина, хочу привести несколько биографических данных, освещающих творческую деятельность композитора, с которым был связан крепкими узами дружбы еще с его студенческих лет.

Родина Л. А. Половинкина — город Курган б. Тобольской губернии. Дата рождения — 1894 год. С пяти-шести лет в нем пробуждается интерес к музыке. На-

чинаются первые уроки на фортепиано. Проба сил в области композиции, к которой его тянуло с самых ранних лет, относится к 1906 году. Двенадцатилетний мальчик не только сочиняет за роялем небольшие пьески, но и пытается их записывать. В 1914 году Половинкин поступает в Московскую консерваторию, где по классу фортепиано занимается у Л. Э. Конюса, а класс специального фортепиано проходит под руководством проф. К. А. Киппа. Параллельно, хотя и эпизодически, идут занятия по игре на скрипке у преподавателя Чебан. Систематические уроки по композиции начинаются с 1918 года: гармонию изучает у Золотарева, контрапункт — у Ильинского, фугу — у Глиэра, форму — у Катуара, инструментовку — у Василенко.

Одновременно с учебой продолжают опыты по композиции. Изданный в 1927 году Вальс помечен 1912 годом и свидетельствует о хорошем знакомстве с фортепианной литературой прошлого (влияния Шопена и Скрябина). 1918 год в творческом пути композитора отмечен первым сочинением на революционную тематику: Леонид Половинкин пишет песню на конкурс красноармейских гимнов.

Первые крупные сочинения (Первая соната и др.) относятся к 1924 году — году окончания с золотой медалью консерватории, который и явился началом серьезной творческой деятельности Половинкина.

На протяжении трех последующих лет создаются все пять фортепианных сонат и «Происшествия». Музыку к опере «Герой» («Зеркало») композитор написал в 1933 году. Затем следует краткий период пребывания в Ленинграде, работа по созданию студии, или, как ее называли, Мастерской Монументального театра оперы и балета («Мамонт»), работа над драматическими постановками б. Александринского театра в качестве заведующего музыкальной частью. Возвратившись в Москву, Половинкин один учебный год занимается педагогической деятельностью. В 1925—1926 годах он состоит в аспирантуре в Московской консерватории по классу композиции (там же Половинкин был председателем коллектива аспирантов). Всю Леонид Алексеевич класс анализа музыкальных форм по Катуару.

Первый период в творчестве Половинкина — пора формально-эстетских исканий — завершается к 1927—

1928 годам. Наступает перелом, несомненно вызванный началом работы в Московском театре для детей.

Связь с активной, деятельной, восторженной и серьезной массой юных зрителей театра заставила Половинкина пересмотреть свои творческие установки, «незыблемость» которых оказалась поколебленной в этом соприкосновении с молодой, живой действительностью.

Сохраняя своеобразие музыкального языка, уточняя и закрепляя свое растущее мастерство, композитор в творческой работе над музыкой к спектаклям для детей разных возрастов — от дошкольников до пионеров и комсомольцев — вырабатывает тонкую выразительность, красочность и динамичность (отметим, что в большинстве сочинений Половинкина статика так же немыслима, как плавное, ничем не прерываемое развитие — на пути всегда неожиданности, экстравагантности, «взрывчатые разрешения»). Боясь утратить свои индивидуальные черты, Половинкин не избегал — особенно на первых порах — некоторой надуманности, досадных гримас, даже маскировки своих чувств. Отсюда — иногда вычурность иных из его мелодических построений. Но закономерность пути развития советского музыканта при сохранении всего своеобразия этого развития зависит прежде всего от степени его участия в строительстве новой жизни, новой, социалистической культуры, от уровня активности перестройки его мировоззрения.

Половинкин всерьез включился в работу с детьми, увлекся ею, и это позволило ему не только сочинять музыку для них, но и дирижировать спектаклями, организовывать первые симфонические концерты из музыки, написанной специально для детей, вслушиваться в детские реплики, присматриваться и наблюдать за реакцией детей на музыку разной сложности. Словом, началась настоящая работа, продолжавшаяся долгое время. Жизнь наполнилась новыми интересами. Композитор неустанно трудился на своем участке социалистической стройки, все более сознавая значительность этого, казалось бы, маленького участка. Хотелось писать так, чтобы его искусство становилось нужным, понятным широким массам слушателей — будь то дети или взрослые...

Для первого этапа творческого пути Половинкина характерны конструктивные, формалистические увлече-

ния. Из сочинений этого периода выделяются фортепианные произведения, среди которых важнейшими являются его пять больших сонат. Пятая соната имеет несколько претенциозное заглавие — «Последняя соната». Все сонаты носят сугубо теоретический, абстрактно-рационалистический характер, делающий их интересными скорее для глаза, чем для уха.

Интересно отметить общую всем сонатам черту, выявляющую довольно отчетливо тенденцию, которая так или иначе выступает в сочинениях Половинкина. Это какое-то внутреннее стремление к гармонической простоте, неожиданно прерывающей конструктивно развивающуюся во всех своих причудливых изломах мелодическую ткань.

Если в мелодике Половинкина есть несомненная систематика, если при анализе ее по горизонтали сплошь и рядом находишь в ней обычную, приемлемую любым ухом структурную логику, то гармоническое облачение ее часто изысканно, рафинированно, не чуждо эстетского любования изощренными звуковыми комплексами. Конструктивный узор мелодики перерастает в некий его формалистический эквивалент, безусловно затрудняющий расшифровку текста, вернее, позволяющий трактовать его слишком широко.

Первая фортепианная соната по своей форме очень своеобразна. Небольшая интродукция заключает в себе зерно темы, играющей немаловажную роль в дальнейшем развитии сонаты. Короткое, решительное движение триолями и остановка на пустом, утверждающе звучащем квартоктавном аккорде половинными нотами и является таким зерном-темой, своеобразным элементом торможения — тема-тормоз.

Драматический, даже трагико-героический оттенок первой темы, содержащей безусловные влияния раннего Скрябина, тонально и мелодическим рисунком призван контрастировать второй теме, лирико-созерцательной, несколько пассивного характера. Третья часть Первой сонаты — финал — является подлинным и ярким выражением настроений композитора на первом этапе его развития. Гармоническая основа ее — в дальнейших сочинениях утверждающееся шестизвучие как замена трезвучий. На прочной основе шестизвучия мрачно провозглашает и утверждает себя главная тема.

Сосредоточенно-сумрачная концепция Первой сонаты во многом родственна и остальным произведениям композитора этого периода его творчества.

Рост, торможение, преодоление психологически изощренной архитектоники искусственно построенных конструкций — тяжелый и трудный путь, пройденный Половинкиным в годы формалистических исканий.

Композитор понимал и ущербность предельной рафинированности своих звукопостроений, все чаще спорящих с эмоциональными образами, круг которых также суживался. Замкнутость, ограниченность концепции в сочетании с формалистической лапидарностью изложения неизбежно вели к кругу «избранной» аудитории, вопреки желанию композитора обращаться ко все более широким кругам исполнителей и слушателей.

Все это привело к созданию «Последней сонаты», произведению во многом противоречивому. Здесь, в сущности, намечается неизбежный перелом, ибо дальнейшие изыскания в подобном роде должны были либо закончиться формалистским тупиком, признанием «искусства для искусства», что в конечном счете означает творческое умирание композитора, либо заставить композитора в напряженной творческой работе преодолеть тяжелый груз формализма и выйти на новую творческую дорогу.

Назвав свою пятую сонату «Последней», композитор ясно показал безоговорочное намерение закончить ею определенный этап своего развития. И не случайно этот период завершения сонатного творчества совпадает с биографически значительной датой — с приходом Половинкина в театр для детей, с ясно определившимися задачами нового этапа в творчестве.

Прежде чем перейти к краткой характеристике сочинений второго и последнего периода (начиная с 1927 года), хочу коснуться хотя бы мимоходом других фортепианных пьес, и особенно его семи «Происшествий».

«Происшествия», как и многое из созданного Половинкиным, больше поражают слушателя своим необычным названием, нежели содержанием. Возник любопытный цикл пьес в 1922—1927 годах.

Эти своеобразные пьесы можно считать соответствующими нашему представлению о жанре баллад. Но, сохраняя в себе все свойственные данному периоду твор-

чества Половинкина черты увлечения урбанистическими течениями, «Происшествия» все же отличаются какой-то особой, экспрессионистски выраженной эмоциональностью.

Происшествия, но не вне художника происходящие, а во внутреннем его мире, в сознании, в мироощущении, — вот как, мыслится нам, следует понимать название, допускающее расширенное его толкование. Именно в этом плане ищет композитор средства выразительности.

Интересно, что листовские обороты мелодии в первом «Происшествии» подчеркнуто ввалируются с самого начала жесткими гармониями. Появление этой «листовской темы» в заключительной части «Происшествия» дано как отображение ее в кривом зеркале сознания.

Мрачная лирика второго «Происшествия» сочетается с возбуждением, нервным подъемом. ничего, однако, общего не имеющими с наивным, но искренним воодушевлением, в какой-то мере свойственным Первой сонате.

Нервно и неровно развивается движение в третьем «Происшествии», где лирика средней части чувственна, в ней ощущается приглушенная страстность.

Таковыми же интимнейшими конфликтами — ощущениями замкнутого в самом себе «я» — проникнуто шестое «Происшествие». Еле осязаемые очертания изысканной мелодики несут на себе явную печать скрябинских влияний. Вся пьеса выдержана в духе глубоко интимной патетики (как это ни парадоксально).

Останавливаясь столь подробно на «Происшествиях» потому, что этап сложной перестройки психики композитора, в молодые годы зараженного чуждыми здоровому мировосприятию влияниями, проявился у Половинкина именно в них особенно отчетливо, рельефно.

Три эпизода седьмого «Происшествия» — «Предчувствие», «Действие» и «Воспоминание», — стилистически не связанные друг с другом, представляют собой своеобразный миниатюрный музыкально-психологический триптих. Структурно наиболее простая часть триптиха — «Действие» — моторной динамичностью музыки восполняет некоторую расплывчатость «Предчувствия».

Параллельно крупным фортепианным сочинениям Половинкин пишет ряд мелких пьес. И, странное дело,

насколько усложнены, загромождены запутанными философскими измышлениями его сонаты и «Происшествия», настолько просты миниатюры, проникнутые «архаикой» шопенизмов и скрябинизмов, а иногда заставляющие вспомнить о влиянии импрессионистских шедевров Дебюсси и Равеля, сыгравших свою, и немаловажную, роль в формировании его только слагающегося стиля.

Композитор словно отдыхает на миниатюрах вроде Вальса или более зрелой Мазурки, сочетающей, наряду с шопеновской грацией, скрябинской извилистостью мелодической ткани, причудливые гармонические жесткости, свойственные Половинкину и звучащие здесь как некие варваризмы.

О принципиально новом в мышлении композитора свидетельствуют его фортепианный концерт, сюита для фортепиано, лирико-ироническая новелла «Что прошло, то стало мило» и, наконец, — а может быть, в первую очередь — «Магниты», представляющие следующий этап фортепианного творчества Половинкина.

Это — 30-е, отчасти 40-е, последние в жизни композитора годы.

В фортепианном, так же как в симфоническом и театральном, творчестве композитора с особой силой проявляются черты, определяющие значительное просветление, большую четкость мировоззрения художника, не вдруг и не сразу преодолевшего формалистский груз обветшавших догм, эстетских ухищрений буржуазного искусства.

Черты эти ощутимы прежде всего в накоплении мелодического и гармонического богатства; в большей глубине и эмоциональной насыщенности, в большей простоте, доступности, выразительности музыкального языка без какого бы то ни было снижения мастерства, без тени упрощенчества; в изживании формальной эстетской вычурности и позерской надуманности, которые были свойственны Половинкину раньше. Настойчивое, определенное стремление стать понятным, нужным и близким широкому кругу слушателей привело композитора к освоению и использованию народно-песенного материала в своем вокальном и симфоническом творчестве.

В этом отношении из фортепианных произведений особенно показательны «Магниты».

Четыре пьесы: «Оставленное», «Тревожное», «Дивчиночка ж моя любя» и «Плясовая» — не случайно объединены одним названием и органически спаяны в одно целое: темам всех пьес, несмотря на то, что они взяты и развернуты в разных планах, присуще единство, сообщающее закономерность и общность как в изложении мелодий, так и в их развитии. Притягательной силой обладают короткие мелодии-напевы, настойчиво пробивающиеся сквозь жестковато-иронические изломы метроритмики. Но уже из оков узколичного, казалось бы, непоправимо субъективного вырывается композитор в «Тревожном». Значение этой пьесы в том, что она передает ощущение известной ломки миропонимания композитора, перехода от отголосков индивидуалистического порядка к искренней, просто излагаемой лирике, полной теплого, ясного чувства («Дивчиночка»), и венчается блестящей разработкой «Плясовой», очень тонко, искусно, без навязчивости развертывающей народную тему. Отрицать здесь движение вперед — после во многом надуманных «Происшествий» — не приходится.

«Пять детских полифонических пьес», изданных уже посмертно, фиксируют утверждение нового, найденного не без труда стиля. В пьесах все прозрачно, логично, фортепианная фактура безупречна. В третьей пьесе, названной «Прыгалка», — свежие гармонии воспринимаются детским ухом без напряжения, естественно, расширяя слуховой опыт ребенка и ставя перед ним занятную задачу преодоления довольно серьезных технических трудностей.

Большие театральные постановки, обращенные к юному советскому зрителю-слушателю в Детском театре, заставили композитора пересмотреть многое в арсенале своих средств музыкальной выразительности. Эстетская вуалировка мелодики, расплывчатость, нечеткость музыкальных образов, пассивность, созерцательность решительно отбрасываются автором как неприемлемые детьми, которые воспринимают с благодарностью любой поэтический образ, но действенный, четкий и определенный в своей характеристике.

Спектакли в театре для детей, в те годы еще не носившем название музыкальный, поневоле были ограничены в синтезе драматического и музыкального «действия». Возьмем, например, романтически-фантасти-

ческое представление «Про Дзюбу». Мальчик с ярко выраженной индивидуальностью, все делающий наперекор, фантазирует о «необычной жизни».

Яркая выдумка сопутствует каждому его шагу; и в оркестре попутно оживают фантастические образы, настолько музыкально выразительные, пластичные, что дети, не видя еще действия, предваряемого музыкой, уже кричат с мест: «Ручьи!» — это тонко и звучно переливаются «музыкальные струи».

Музыкальная пантомима «Негритенок и обезьяна» в течение многих лет была любимейшим зрелищем детей самого различного возраста. Красочность, колоритность в музыке, как и во всей постановке, художественно оправданы. Спектакль музыкален от начала до конца. Музыка активизирует восприятие детей; она не делает действие сентиментальным, а усиливает чувство протеста против бесправия и угнетения негров в колониальных странах.

Жизнеспособность талантливой музыки Половинкина в этом спектакле позволила спустя почти полвека восстановить ее на сцене уже музыкального театра для детей и в новом качестве, а именно как балетное представление. Естественно, пришлось постановщикам кое-что добавить из другой театральной музыки того же автора, а в финале даже использовать кое-какие куски, специально написанные другим композитором (к слову сказать, решившим свою задачу в другом ключе и не лучше, чем это звучит у Половинкина).

Все же в целом побеждает динамичная, очень живописная и многоцветная музыка Леонида Алексеевича, много любви и мастерства вложившего в музыкальное звучание спектакля.

Герой балета — тот же негритенок Нагуа, смелый, смысленый, ловкий, верный в дружбе и не боящийся препятствий, возникающих перед ним в быстро мелькающем калейдоскопе жизненных приключений.

Музыка откликается живо и с нужным драматическим нервом на все события, отраженные в спектакле приемами не только хореографического искусства, но и уместно использованной мультипликацией, цирковыми трюками. Африка показана с большой симпатией к ее коренным жителям, а враги — колонизаторы, торговцы «живым товаром», угнетатели — в музыке и танцах оха-

рактированы метко, остроумно, с сатирическим огоньком. Музыке свойственны и лирические нотки — хотя бы в «обезьяньей колыбельной», в вальсе страуса, в идиллии с жирафом и в других эпизодах.

Половинкиным создан и настоящий детский балет, музыка в котором глубоко симфонична, — это «Я — мало, мы — сила», сюита из которого жива и сегодня и воспринимается аудиторией любого возраста с большим интересом, ибо изобилует многими красочными сценами и пленяет искусной, находчивой оркестровкой, темпераментом, подлинной игрой ума.

Начиная со вступления, воссоздающего картину моря, поэтичную, элегичную, композитор проводит слушателя через ряд задорных, порой задумчивых танцев: танец со щетками, марш — танец ученья — к большому вальсу, а затем дает жанровую зарисовку — «Встреча с врагом» — и заключает сюиту увлекательной общей пляской, оригинальным танцевальным апофеозом.

Ясная мысль пронизывает и балет и сюиту — мысль, которая, будучи в художественной форме внушаема детям, легко запоминается их восприимчивыми ко всему доброму, светлому сердцами: герою, если даже он ловок и силен, одному трудно, а то и невозможно достигнуть цели, добиться победы: «Я — мало!». Но если герой сражается не в одиночестве, а в содружестве с единомышленниками, товарищами, — победа будет одержана, цель достигнута. Потому что «мы — сила!». И дети сохраняют в памяти не только название балета, а и простую, мудрую мысль, заложенную и развитую в его содержании, — мысль о силе коллектива, товарищества, содружества.

Половинкину удалось в своей веселой, занятой музыке подчеркнуть узловые, основные черты нехитрой сценической интриги.

На протяжении небольшого отрезка времени (с 1928 по 1933 год), связанного с работой композитора в Детском театре, чрезвычайно показателен и путь развития симфонического творчества Половинкина.

Хронологические даты основных сочинений таковы: 1928 — «Телескоп II»; 1929 — Симфония № 1; 1930 — «Первомайская увертюра»; 1931 — сюита «Я — мало, мы — сила»; 1932 — Симфония № 3; 1933 — Симфония № 4 и фортепианный концерт.

В фортепианных сочинениях Половинкина линия в отношении большей глубины, простоты и выразительности шла от «Происшествий» и сонат к «Магнитам», мазуркам, сюите и, наконец, к фортепианному концерту. Это произведение замечательно во многих отношениях, и прежде всего по эмоциональной ясности и крепкой, активизирующей силе мелодических построений. Хронологическая же последовательность создания симфонических произведений в большинстве случаев соответствует, а местами полностью совпадает с углублением их содержания, с большим ростом их идейной значимости.

Несколько слов об упомянутых сочинениях.

«Телескопами» Половинкин назвал свои первые симфонические произведения крупной формы. Проскцией на большие события жизни претендуют быть «Телескопы», но это все же сочинения умозрительные. «Телескоп II» является не чем иным, как симфоническим развитием третьего «Происшествия».

По форме «Телескоп II» несколько напоминает итальянские концерты Баха. Однако характерная для Половинкина неровность, даже скомканность развития небольших по объему, но многочисленных и пестрых по характеру тем-эпизодов бесконечно отдаляет это произведение от исполненных глубины и величавой простоты совершенных по форме концертов Баха.

Многотемности, известной разбросанности музыкального материала «Телескопа II» противостоит уже более органически развивающаяся симфоническая ткань следующего крупного сочинения для оркестра — Симфонии № 1.

Написанное для тройного состава, с большим набором ударных инструментов, это произведение представляет собой широко задуманное симфоническое полотно. Общий тонус сочинения — радостное утверждение жизни, но бьющая через край жизнерадостность еще не получила здесь четкой направленности. Отсюда некоторая абстрактность, неясность в обобщенности мыслей, чувств и настроений.

Хорошо звучит пластичная, выразительная главная тема второй части симфонии. Лирико-песенный склад ее, прозрачная инструментовка (только деревянными) сообщают ей пасторальный характер. Виртуозное мастерство, выдумка присущи блестящему скерцо.

«Первомайская увертюра», к сожалению, так же как и все симфоническое творчество Половинкина, забыта, не исполняется. А жаль, так как тема ее развита как красочный, яркий образ праздника трудящихся.

В увертюре композитор сделал еще один шаг к овладению высотами нового мироощущения, где личность расцветает именно потому, что сливается с коллективом.

Третья («Октябрьская») симфония как бы завершает долгий путь исканий композитора, дает ему ключ к дальнейшему расцвету творческой деятельности.

Симфония романтична, музыка ее волнует и радует. Глубокая и здоровая в своей основе эмоциональность, яркая, сочная насыщенность близким к фольклору материалом не только обусловили несомненную значительность этого произведения в творчестве Половинкина, но и обеспечили ей место в советском музыкальном искусстве в целом.

Название «Октябрьская», данное композитором третьей симфонии, не случайно. Если это и не полное отражение Октября в музыке, то, во всяком случае, является выражением чувств композитора, вызванных к жизни Великим Октябрем, чувств, мыслей, оформившихся и вылившихся в стройную музыкальную концепцию в процессе глубокой, упорной и трудной идейно-художественной перестройки.

Будучи одночастной, симфония глубоко монолитна по своему содержанию. Тематический план симфонии, построенный на противоречивом единстве трех тем, обусловлен предельно лаконичным выражением мыслей. Он же диктует и чеканную, без излишних нагромождений форму.

Огненно-темпераментный мелос первой темы, ее столкновение с мощной, властной, широкой второй темой готовят вступление в борьбу третьей, содержащей сурово-волевой призыв к действию.

Так теза и антитеза объединяются в синтезе. Естественность столкновения и противопоставления тем воспринимается как логическая последовательность. Подготовлена и обоснована победа первой темы, в борьбе с двумя остальными приобретающей новые свойства и утверждающей себя в качественно новом развитии.

Стремительный порыв первой темы сообщает колоссальную силу двум следующим, более упорным, стойким

темам. В результате — через напряженную борьбу, столкновения, конфликты достигается кульминация волевого начала, осуществляется основная идея всей симфонии. В творчестве Половинкина эта симфония была крупным достижением на пути к овладению высотами социалистического реализма.

Третья симфония, безусловно, творческая удача композитора. Больше того, она явилась обязательством композитора перед советской культурой, перед советской музыкальной общественностью: закрепить достигнутые успехи и идти дальше, выше — к новым творческим победам.

Простор для поисков, поле для приложения своих сил, мастерства и таланта в нашей стране для Половинкина, как и для всех советских мастеров искусства, открывались в своей бесконечной шире и необъятности.

Опера по пушкинской «Сказке о рыбаке и рыбке», поставленная не только в Детском театре, но и в Киевском театре оперы и балета, была новым подтверждением правильности избранного композитором пути. Светлые краски, прояснение стиля, приближение к русскому песенному языку — все это знаменовало отход от рафинированности, изощренности мелодических речитативов, изобиловавших в опере «Герой», созданной по комедии ирландского писателя Синга. В отличие от гармонических туманностей, полифонических излишеств оперы, призванных заменить полноту драматических характеристик, «Сказка о рыбаке и рыбке» характеризуется ясным мелодическим содержанием, реалистичностью музыкально-драматического действия.

Прелестной была звонкая, изобретательная музыка к пьесе А. Толстого «Золотой ключик». Она легла в основу сюиты, могущей по праву занять заметное место на концертной эстраде. Четыре струнных квартета, фортепианное и струнное трио и особенно 24 постлюдии для фортепиано — заглавие как бы вызывает на состязание традиционный жанр прелюдий — все это свидетельствует о неутомимой фантазии композитора, имевшего что сказать и в камерной музыке и сумевшего сделать это в оригинальной, интересной форме, в присущей его многоликому творчеству манере.

И все же самое ценное, что создал Половинкин в музыке, принадлежит миру детского восприятия. Сам ста-

новясь лучше (его слова) в общении с детской аудиторией, композитор сумел найти и нужные интонации во многих песнях на слова разных авторов, и тот доверительный тон, который сложную по гармоническому содержанию музыку делал доступной и понятной даже дошкольникам. Сколько удовольствия доставляли детям такие песни, как «Про елку», «Песня о метро», «Про Наталку», «Марш октябрят». Они сами пели эти песни, подхватывая знакомые мелодии на лету, и любили слушать другие песни в исполнении артистов, задуманные и обращенные композитором именно к самой юной аудитории.

В заключение очерка о талантливом, но почти забытом композиторе хочу привести слова Наталии Ильиничны Сац, обращенные к ее верному сподвижнику: «У Половинкина был неисчерпаемый запас жизнерадостности и непосредственности... Работа Половинкина для ребят — это постоянные поиски новых возможностей, новых источников музыкальных контактов с аудиторией. Это — горячее стремление дать ребенку полноценное искусство»¹. И хочется добавить: не только ребенку, но и любимому своему народу, верным сыном которого он был всю свою жизнь...

*

Благодарю тебя, жизнь, что позволила встретиться со многими интереснейшими, замечательными людьми — музыкантами, поэтами, артистами, деятелями культуры, простыми людьми, тянувшимися к большому, серьезному, настоящему искусству. Рано понял, что самое великое богатство в жизни — это люди и их дела.

Не бесплотными теньями, а живыми, активно вторгавшимися в жизнь, какими я их знал, восторгался их умом, талантом, трудолюбием, добротой, проходят эти Люди с большой буквы перед моим мысленным взором, люди из той галереи истинных деятелей культуры, где каждый вносил нечто ценное, свое в общую сокровищницу человеческих знаний и талантов.

¹ Сац Н. Дети приходят в театр. М., 1961, с. 226.

Не всегда это новое и важное раскрывалось и оценивалось по достоинству сразу. Многие стали семенами, давшими всходы позднее. Но сеятелей доброго, прекрасного и мудрого в искусстве нельзя забывать. Не было бы их — и жизнь потускнела бы, не искрилась так ярко многоцветными огнями, красивыми звуками, которые сегодня воспринимаются как нечто неотделимое от нашего существования.

Только представить себе, как многозвучна сегодня наша Родина. Сотни хоровых студий растят из малышей и подростков подлинных ценителей прекрасного в музыке. Тысячи хоров во всех наших республиках поют народные песни, все лучшее, что создано композиторами-классиками, композиторами нашей советской поры. Прислушайтесь: то, что мечталось Гоголю — звенящая песнями страна, — стало явью. А главное — поет народ свободный, поет, славя новую жизнь, хорошеющую с каждым днем.

Только подумать — свои оперные театры, симфонические оркестры, академические хоры имеют народы, до Великого Октября не имевшие даже письменности! Народы всех советских республик систематически с любовью и уважением друг к другу обмениваются культурными ценностями; симфонии звучат в цехах и в клубах; то, что было пределом мечтаний в первые послереволюционные годы, стало нормой культурной жизни сотен городов, тысяч поселков и сел. Радио, телевидение из чуда превратились в необходимую деталь нашего быта.

Оглядываясь на пройденный в музыке многолетний путь, всматриваясь вдаль, я счастлив, что слышу, как звенят миллионы детских и юношеских голосов, сотни хоров поют на всех языках народов нашей Родины о светлом настоящем, о еще более светлом будущем, где советское многонациональное искусство так же активно будет служить своему народу.

СОДЕРЖАНИЕ

Глава 1. О первых встречах с музыкой	3
Глава 2. Одесса, Москва (1918—1923)	38
Глава 3. На заре музыкального радиовещания	56
Глава 4. Хоры, оркестры и их дирижеры. Концертные организации (конец 20-х—30-е годы)	101
Глава 5. «Военная филармония»	145
Глава 6. Встреча с мастерами оперной сцены	169
«Одна, но пламенная страсть...» (О Н. С. Голо- ванове)	182
В кругу любимых певцов	192
Глава 7. Встреча с бурятским искусством	205
Глава 8. Люди и песни	232
Глава 9. Об одном участке любимой работы	273
Глава 10. О композиторах, чьи произведения звучат слишком редко	293
Н. К. Чемберджи	295
Творческий путь. Годы исканий	302
Симфонические произведения	307
Опера «Карлугас»	311
Балет «Сон Дремович»	316
Массовые жанры	320
Три вершины творчества Чемберджи	323
К. Д. Макаров-Ракитин	330
О творчестве Л. А. Половинкина	350

П 90103—325—466—76
082(02)—77

Георгий Александрович Поляновский

70 ЛЕТ В МИРЕ МУЗЫКИ

Редактор Я. Фунтикова. Художник Н. Игнатьев. Худож.
редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Р. Орлова. Корректор
К. Петрова. Сдано в набор 13/X—76 г. Подп. к печ. 22/VII—77 г.
А 04708. Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Печ. л. 13,0. (Условные 21,84).
Уч.-изд. л. 21,98 с вкл. Тираж 10000 экз. Изд. № 3214. Зак. 2466.
Цена 1 р. 60 к. Бумага № 1.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.