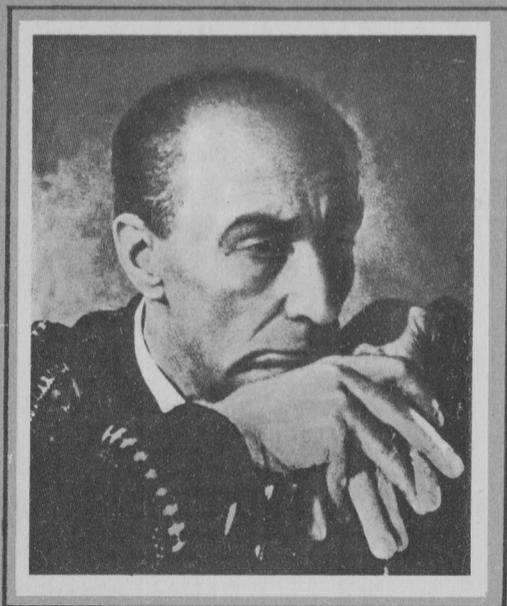


Русские и советские дирижеры



В. Фомин

**ЕВГЕНИЙ
АЛЕКСАНДРОВИЧ
МРАВИНСКИЙ**

*Русские
и советские
дирижеры*

В. Фомин

**ЕВГЕНИЙ
АЛЕКСАНДРОВИЧ
МРАВИНСКИЙ**

Москва
«Музыка»
1983

78С2
Ф76

Фомин В. С.

Ф76 Евгений Александрович Мравинский: Популярная монография.— М.: Музыка, 1983.— (Русские и советские дирижеры).

В популярном очерке рассказывается о жизненном и творческом пути известного советского дирижера, о становлении его как художника, прослеживаются его связи с музыкальной и художественной культурой современности, характеризуется его гражданский облик. Издается впервые.

Для широкого круга читателей, интересующихся отечественной музыкальной культурой.

Ф 490500000—224 584—83
026(01)—83

ББК 49.5
78С2

С) Издательство «Музыка», 1983 г.

От автора

О выдающемся советском дирижере Е. А. Мравинском написано много статей, очерков, рецензий. Что касается масштабных изданий, то первой в небольшом списке такого рода работ должна быть названа монография В. Богданова-Березовского «Советский дирижер», вышедшая в Ленинграде еще в 1956 году: это серьезное исследование (хотя и перегруженное несколько тяжеловесными анализами) продолжает и сегодня занимать ведущее место в литературе о дирижере. Среди других работ о Мравинском необходимо назвать содержательные статьи И. Соллертинского, М. Друскина, Ю. Вайнкопа, брошюру М. Бялика и в особенности телефильмы, очерки и рецензии А. Золотова, много сделавшего для пропаганды искусства дирижера. Ценнейшие высказывания о Мравинском содержатся в материалах, принадлежащих перу известных композиторов и исполнителей, в числе которых — Д. Шостакович, В. Салманов, Г. Нейгауз, Б. Хайкин, А. Гаук, Е. Светланов, Г. Рождественский. И все же творчество этого неповторимого художника вновь и вновь становится предметом пристального внимания и исполнителей, и критиков, и слушателей: любая литература о Мравинском расходится с молниеносной быстротой.

Цель, которую ставил перед собой автор данного издания, достаточно скромна. Настоящий очерк адресован в первую очередь любителям музыки. Это не исследование (для того, чтобы очерк имел исследовательский аспект, необходимо было бы подробно проанализировать хотя бы 5—6 наиболее значительных работ дирижера), а рассказ о творческом пути и основных особенностях исполнительского искусства Мравинского.

Коротко — о строении очерка. Он состоит из пяти неравноценных по значимости и объему глав, обрамленных краткими эссе — предисловием и заключением. Каждая из глав относительно самостоятельна. I глава повествует о творческом пути Мравин-

ского до его назначения главным дирижером ленинградского филармонического оркестра. Во II подробно прослежена работа Мравинского в филармонии с 1938 по 1982 год включительно: этим объясняется и ее сугубо информационный характер, и относительно большой объем. III глава — центральная: она посвящена краткому обзору наиболее значительных творческих достижений дирижера. В IV раскрывается одна из существеннейших особенностей натуры Мравинского — его феноменальное умение работать; здесь же сделана попытка отметить и основную направленность этого титанического труда. V глава в самых общих чертах рисует портрет дирижера, то главное, что отличает его художническую натуру.

В некоторых главах частично использован материал очерка «Оркестром дирижирует Мравинский», принадлежащего автору данной работы (см.: 16).

В приложении к очерку дан небольшой справочный материал. Это — основная литература о дирижере, репертуар Мравинского (произведения, сыгранные им с Заслуженным коллективом в период с 1932 по 1982 год) и отечественная дискография. Что касается литературы, то в приложении ей отведены три раздела: в первом в хронологическом порядке указаны основные книги, брошюры и статьи в сборниках, посвященные Мравинскому; во втором приведены (также в хронологическом порядке) основные журнальные статьи, в третьем — избранные газетные рецензии и заметки. Кроме указанных изданий в настоящем очерке использованы также и некоторые другие материалы: стенограмма «Конференция слушателей Ленинградской филармонии» от 21 мая 1941 года, отрывки из неопубликованных воспоминаний Б. Э. Хайкина, предназначенных для сборника «Ленинградская филармония», и фрагменты аннотации Г. Н. Рождественского, опубликованной в небольшом проспекте альбома грампластинок «Дирижирует Евгений Мравинский». В материалах по дискографии из нескольких записей одного и того же сочинения указаны лишь последние по времени выпуски.

Все замечания и предложения читателей будут с благодарностью приняты автором.

Предисловие

Среди многих мудрых, хотя подчас очень субъективных мыслей, разбросанных в записных книжках великого немецкого дирижера Вильгельма Фуртвенглера, есть высказывание, точность и справедливость которого не подлежат сомнению. Он писал: «Крепких дирижеров нынче много, вероятно, больше, чем раньше, потому что и здесь, как повсюду, техника рационализирована. Дирижеров же, которые способны не только к „реферированию“ или самовыражению, но и могут претворять произведение — служить исполняемому произведению и все же творить, — таких мало» (23, 187). Читая эти строки, невозможно не вспомнить Евгения Александровича Мравинского: вот кто блистательно решает задачу, о которой пишет Фуртвенглер, задачу, едва ли не самую сложную для исполнителя, — служить произведению и одновременно творить...

Уже полвека искусство Мравинского окружено ореолом славы. Еще в начале 30-х годов молодой дирижер отлично зарекомендовал себя в нескольких балетных спектаклях Ленинградского театра оперы и балета: успех «Спящей красавицы» и «Щелкунчика», «Лебединого озера» и «Бахчисарайского фонтана» был настолько велик, а музыкальная сторона этих постановок настолько ярка и выразительна, что имя Мравинского сразу же оказалось в одном ряду с именами Г. Улановой и К. Сергеева, Н. Дудинской и В. Чабукиани. Большим событием стала премьера Пятой симфонии Шостаковича, прошедшая под управлением Мравинского в ноябре 1937 года в Большом зале Ленинградской филармонии. Общественный резонанс, вызванный симфонией, принес заслуженные лавры не только композитору, но и соавтору успеха — Мравинскому. Через год, на 1-м Всесоюзном конкурсе дирижеров Мравинский одерживает блистательную победу, решительно опередив всех своих конкурентов, в том числе таких одаренных и ярких музыкантов, как Александр Мелик-Пашаев, Натан

Рахлин, Константин Иванов, Марк Паверман, Карл Элиасберг... После этой победы 35-летний Евгений Мравинский становится главным дирижером Заслуженного коллектива Республики симфонического оркестра Ленинградской филармонии. Оркестра, уже в те годы не только широко известного, но имевшего большой опыт работы с ведущими советскими и зарубежными дирижерами.

...Этот коллектив Мравинский бесценно возглавляет почти 45 лет. Случай уникальный, в мировой исполнительской практике — беспрецедентный. Не удивительно, что не только в повседневном обиходе, но порой и в официальных материалах коллектив давно уже называют «оркестром Мравинского». Более того, о коллективе и его руководителе нередко говорят как об одном, неразрывном явлении. И это понятно. Мравинский уже более 25 лет вообще не выступает без своего оркестра, а в исполнительском облике коллектива неизгладимо запечатлелись основные черты таланта и мастерства Мравинского. Подчеркнем (несколько забежав вперед), что поэтому и в данном очерке много внимания уделено оркестру, о коллективе и его руководителе нередко рассказывается параллельно. И если своими достижениями оркестр в первую очередь обязан главному дирижеру, то и роль оркестра в творческом становлении и развитии Мравинского вряд ли можно переоценить. Об этом «двуединстве», главенствующее место в котором сегодня несомненно принадлежит Мравинскому, необходимо сказать на первых же страницах очерка...

Вернемся, однако, к основным фактам биографии Мравинского. С успехом проходят первые гастролы коллектива в Москве в мае 1940 года, во время декады ленинградского искусства; пресса восторженно пишет о новом руководителе оркестра, называя его выдающимся дирижером. Тогда же Мравинскому было присуждено первое почетное звание — заслуженный артист РСФСР.

Во время Великой Отечественной войны Мравинский вместе с руководимым им коллективом находился в Сибири. Эти годы были наполнены поистине самоотверженным трудом; всюду, где приходилось выступать артистам оркестра, они чувствовали себя «посланцами Ленинграда» и ни при каких обстоятельствах не снижали высокого

уровня творческой работы. Более пятидесяти сочинений русской классики, постоянное обращение к новым работам советских авторов (в том числе новосибирская премьера Седьмой симфонии Шостаковича и первое исполнение его Восьмой симфонии, посвященной Мравинскому), множество выступлений по радио, выезды в другие города и населенные пункты — таковы, в самых общих чертах, итоги работы оркестра Ленинградской филармонии и его руководителя в годы войны.

В послевоенные годы дирижер продолжает трудиться с огромной интенсивностью, причем единственным (за очень небольшими исключениями) партнером Мравинского, единственным его помощником, другом, советчиком — а порой и взыскательным оппонентом — был руководимый им оркестр. Отметим особо насыщенный памятными событиями 1946 год. В феврале оркестр во главе с Мравинским гастролирует в Финляндии: это была не только первая зарубежная поездка Заслуженного коллектива, но и первый выезд за границу отечественного симфонического оркестра. Гастроли сопровождает значительный успех. Мравинского, который незадолго до того перешагнул порог 40-летия, называют одним из лучших дирижеров мира. В мае Мравинский дирижирует оркестром Чешской филармонии на фестивале «Пражская весна» и безоговорочно покоряет чешскую публику. (Через год Мравинского снова приглашают в Прагу, и вновь его выступление становится одним из наиболее ярких событий фестиваля; между тем личные зарубежные гастроли Мравинского ограничиваются только этими двумя поездками в столицу ЧССР: в последующие годы дирижер выезжал за границу исключительно со своим оркестром.) В 1946 году заслуги Мравинского были достойно отмечены: ему присуждается Государственная премия СССР I степени и почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Последние три десятилетия — время бурного расцвета искусства Мравинского. И пожалуй, самое поразительное в этом искусстве то, что каждый новый концертный сезон, каждая премьера, каждое возобновление масштабного симфонического полотна свидетельствуют о неуклонном восхождении, о новых художественных завоеваниях, пре-

восходящих вчерашние успехи и достижения. Деятельность Мравинского, его исполнительское творчество уже давно именуют легендарными. В золотой фонд мирового музыкального искусства вошли интерпретации Мравинским многих сочинений Чайковского, Шостаковича, Бетховена, Вагнера, Брамса, Брукнера, Прокофьева (здесь названы лишь самые необходимые для такого перечня имена). Каждое выступление Мравинского без преувеличения можно и должно назвать событием. В Ленинграде на его концерты попасть практически невозможно. Ярчайший след в памяти многочисленных слушателей Москвы и Киева, Таллина и Риги, Кишинева и Вильнюса, Новосибирска и Томска, Ульяновска и Челябинска оставили выступления Мравинского и руководимого им коллектива в 50—70-х годах. За последние 30 лет дирижер вместе со своим оркестром 20 раз выезжал за рубеж, посетив 20 стран Европы, Азии и Америки, причем многие из них по несколько раз (так, в Австрии Мравинский гастролеровал 9 раз, в ФРГ — 6, в Италии, Швейцарии и Японии — по 4, в ГДР и ЧССР — по 3 раза). О триумфальных зарубежных гастролях оркестра Мравинского неоднократно сообщалось в нашей печати. Пожалуй, нет такого восторженного эпитета, которым не одарила бы зарубежная пресса Мравинского и его коллектив. Ленинградский оркестр давно уже причислен к симфоническим коллективам экстра-класса. Многие знаменитые музыканты и критики, сравнивая Мравинского с наиболее выдающимися советскими и зарубежными дирижерами, решительно отдают ему пальму первенства.

Высшие звания, почетные награды — свидетельство выдающихся успехов Мравинского. В 1954 году он становится народным артистом СССР. В 1961 году ему, первому из советских дирижеров, присуждается Ленинская премия. В день своего 70-летия (в 1973 году) маститый музыкант был удостоен высокого звания Героя Социалистического Труда, вновь первым (он и до настоящего времени единственный) среди советских симфонических дирижеров. Еще в 1939 году Мравинский получил первый орден — «Знак Почета». А в послевоенные годы он стал кавалером двух орденов Ленина, орденов Дружбы народов

и Трудового Красного Знамени. Добавим, что в 1973 году Мравинский стал почетным профессором Ленинградской консерватории.

Теперь — о почестях и наградах зарубежных. 1977 год приносит дирижеру премию имени Артура Никиша, которую учредил в 1956 году город Лейпциг; до Мравинского этой награды удостоивались исключительно немецкие музыканты. Через год Мравинский был избран почетным членом Общества друзей музыки в Вене; список знаменитых музыкантов, удостоенных этой высокой почести, открыли в 1826 году Бетховен, Вебер и Россини. В 1979 году правительство Польской Народной Республики присвоило Мравинскому звание заслуженного деятеля культуры ПНР, а в 1981 году выдающийся дирижер награждается памятной медалью Белы Бартока, учрежденной правительством Венгерской Народной Республики в связи со 100-летием со дня рождения знаменитого композитора.

Казалось бы, просто: незаурядный талант, помноженный на беззаветный труд, счастливо сложившийся творческий путь, глубочайшая преданность искусству — и вот результат: всемирное признание, почести, награды. Однако в применении к жизни и деятельности Мравинского такой вывод был бы далеко не полным, а в чем-то даже и ошибочным.

Весь творческий путь, вся музыкантская жизнь Мравинского, кажущиеся на первый взгляд безоблачно счастливыми, — на деле выстраданы и завоеваны на каждом новом этапе и повороте. И вряд ли почитателям таланта дирижера известно, сколько титанического труда вложил он в каждую свою работу, с какой последовательностью пропагандировал советскую музыку, сколько терпения, выносливости, мужества и воли проявлял в сложных ситуациях, сколько творческих сомнений и тревог одолевало его, сколь беспокойной оказалась его музыкантская судьба — и вместе с тем с каким умением, с какой поразительной внутренней собранностью решал советский дирижер встававшие перед ним задачи. Так было всегда: и когда Мравинский выбирал профессию, и когда он был уже известным дирижером. Так бывает и теперь, когда увенчанный славой маэстро перешагнул порог своего 80-летия...

I. На подступах к своему оркестру

Обычно к мысли о дирижировании, к решению посвятить себя этой профессии музыканты приходят сравнительно поздно. Подавляющее большинство выдающихся дирижеров XX века (среди них — А. Тосканини, О. Клемперер, Г. Караян, Б. Вальтер, К. Джуллини, Ю. Орманди, Дж. Джорджеску, С. Самосуд и многие другие) начинали свою артистическую деятельность как инструменталисты. У многих одаренных музыкантов дирижерской работе предшествовали успешные занятия композицией (Д. Митропулос, Г. Фительберг, И. Маркевич, Н. Голованов, О. Димитриади). Нередко к дирижированию приходили уже окончательно сформировавшиеся, зрелые музыканты, причем многие из них овладевали этой специальностью самостоятельно, наблюдая со стороны или чаще всего изнутри оркестра за работой больших мастеров (так стали дирижерами Ш. Мюнш, Г. Шерхен, К. Бём, Р. Кемпе, Н. Рахлин, Ю. Файер, Н. Аносов, А. Янсонс). Бывало даже, что дорогу к дирижированию открывал перед музыкантом случай — так было с А. Тосканини, Т. Бичемом, О. Клемперером, Ю. Орманди, А. Клюитенсом... Лишь очень немногие из будущих мастеров с раннего детства мечтали стать именно дирижерами (среди них — А. Гаук, Г. Рождественский, К. Аббадо). Что же касается дирижеров-вундеркиндов, то те немногочисленные примеры, которые вошли в историю исполнительского искусства нашего времени (В. Ферреро, Л. Маазель, Р. Бенци), только подтверждают исключительность этого явления. Правильно же стало другое — настоящими дирижерами становятся те музыканты, которые «пробиваются» к дирижерскому пульту, уже имея за плечами опыт овладения какой-либо другой музыкальной профессией.

Мравинский не стал исключением из этого правила. Он не был вундеркиндом. И решение посвятить себя музыке тоже пришло не сразу. Как это часто бывает с ода-

ренными, ищущими людьми, Мравинский в молодые годы тщательно взвесил свои желания, возможности, силы и вопреки многим советам и предсказаниям сам выбрал свою дорогу. И выбрал безошибочно. Он сам увидел в себе дирижера. А главное — сумел подготовить и воспитать себя для этой профессии.

Евгений Александрович Мравинский родился в Петербурге 4 июня 1903 года. Семья его отличалась незаурядной музыкальностью. «Я вырос в семье, где любили и знали музыку», — вспоминал впоследствии дирижер. Мать Мравинского, Елизавета Николаевна, обладала хорошим голосом. Сестра отца — Евгения Константиновна Мравина (под такой фамилией она выступала на сцене) — была выдающейся певицей, одной из ведущих солисток Мариинского театра. В семье Мравинских господствовали высокие нравственно-этические идеалы, здесь высоко ценили тягу к знаниям, работоспособность, волевые качества. Из представителей этой поистине богатой дарованиями семьи нельзя не упомянуть известного поэта Игоря Северянина (Игорь Васильевич Лотырев) и сводную сестру отца Мравинского, Александру Михайловну Коллонтай, выдающегося деятеля революционного движения, впоследствии видного советского дипломата.

Были в этой славной семье и боевые герои. Сравнительно недавно, в 1977 году, документально установлено, что дед Мравинского по линии отца, инженер-поручик К. И. Мровинский (именно так писали эту фамилию в начале XIX века) был не только единственным военным инженером при возведении знаменитых оборонительных сооружений Петропавловска в 1854 году, перед вторжением в порт англо-французской эскадры, но и прямым участником сражения (26, 107—109). Прибыв в Петропавловский порт для заведования инженерными работами 24 июля 1854 года, Константин Иосифович Мровинский (ему в ту пору было всего 26 лет) в течение трех недель перед появлением неприятельской эскадры без усталости работал над укреплением порта, перестраивая старые батареи, возводил новые. Во время боя он был тяжело ранен. После досрочного присвоения ему звания капитан-инженера Мровинский довольно быстро продвигался по слу-

жебной лестнице. Однако в 1881 году генерал-майор Мровинский был судим, разжалован и сослан в Архангельскую губернию: столь суровое наказание он понес за то, что не сумел обнаружить подкоп народолюбцев под Малой Садовой улицей. Умер К. И. Мровинский глубоким стариком, в начале нашего века.

Однако вернемся к детским годам будущего дирижера. Родители Мравинского уделяли много внимания воспитанию и образованию своего единственного сына. Он рано начал изучать языки — сначала французский, затем немецкий. Уже в 6 лет его стали обучать игре на фортепиано. Первой учительницей Мравинского была опытный педагог Валентина Августовна Стрэм. Ее тонкая, вдохновенная игра навсегда запечатлелась в памяти музыканта. К этому же времени (1909) относится и первое посещение мальчиком Мариинского театра: шел балет Чайковского «Спящая красавица». Это был тот незабываемый день, когда Мравинский первый раз в жизни увидел и услышал симфонический оркестр. Впечатления от музыки, от звучания оркестра и от самого балетного действия были необычайно яркими. В 10-летнем возрасте Мравинский испытал другое сильное потрясение, вновь связанное с посещением Мариинского театра: его поразили как музыка, так и великолепное исполнение оперы Вагнера «Зигфрид», которая шла в тот вечер под управлением А. Коутса с И. Ершовым в заглавной роли. С тех пор музыка, театр окончательно покорили впечатлительного мальчика. На всю жизнь сохранил он привязанность к «первым» своим композиторам — Чайковскому и Вагнеру. Последующее знакомство с их сочинениями углубило ранние впечатления. И когда впоследствии молодой музыкант постепенно переходил от непосредственного восприятия этой музыки к ее внутреннему осмыслению, а затем и к самостоятельному воспроизведению, эта привязанность превратилась в подлинную творческую страсть. Так Чайковский и Вагнер стали постоянными и необходимыми спутниками искусства Мравинского.

В детские годы Мравинский проявил стойкий интерес и к естествознанию — зоологии, ботанике. Эти склонности не угасли с годами. Более того, по своей силе и интен-

сивности они соперничали с влечением к музыкальному искусству. И если музыка все же взяла верх, то это вовсе не означает, что Мравинский изменил своей любви к естественным наукам. Эта любовь еще с юношеских лет прочно связала его с природой. «Большие прогулки один на один со своими думами и на ранних зорях, и целыми днями, и вечерними сумерками, многочасовое пребывание в чаще леса, в открытой степи, в лодке среди озерного безмолвия, охота, рыбная ловля — все это стало его потребностью и вошло существенной частью в самый режим творческой работы, сопутствуя сложному процессу вынашивания исполнительского замысла крупных произведений, рождения его целостного плана и отдельных деталей», — свидетельствует В. Богданов-Березовский (2, 33). В 11-летнем возрасте Мравинский был зачислен в гимназию (он поступил сразу во второй класс). И здесь его больше всего привлекает естествознание. Он составляет богатые коллекции насекомых, штудирует научные труды по энтомологии, орнитологии, ботанике. Параллельно занимается музыкой (продолжаются домашние фортепианные уроки, теперь с пианисткой О. Ачкасовой-Брандт).

Завершив среднее образование уже в советскую эпоху, в 1920 году, Мравинский вплотную сталкивается с проблемой выбора профессии. Так возникает решение поступить в Петроградский университет. Однако еще раньше, вынужденный после смерти отца искать работу, юноша поступает в группу миманса бывшего Мариинского театра, того самого театра, с которым у него были связаны незабываемые впечатления детских лет*. Утомительная и во многом скучная работа артиста миманса принесла ему между тем массу ярчайших художественных впечатлений. Он мог близко наблюдать работу выдающихся певцов, дирижеров, танцовщиков. В эти годы в труппу театра входили многие прославленные артисты, в первую очередь Ф. Шаляпин и И. Ершов. Мравинскому посчастливилось видеть и слышать Шаляпина в самых лучших его ролях; будущий дирижер не только жадно вслушивался в неповто-

* Интересно, что служба в театре сблизила Мравинского с другим тогдашним артистом миманса — Николаем Константиновичем Черкасовым, впоследствии выдающимся советским актером.

римые шляпинские интонации, но буквально до мелочей изучил гениальные создания Шляпина; среди них — Борис Годунов, Досифей, Варлаам, Фарлаф, Мельник, Демон, Олоферн, Базилио, Мефистофель, Дон-Кихот... Вокальное и актерское величие Ершова Мравинский постиг в самых значительных его работах; это были Гришка Кутерьма, Зигмунд, Зигфрид, Финн, князь Голицын. Здесь нельзя не упомянуть о том, что Ершов уже в те годы обратил внимание на молодого мимиста, покоровшего его своим вдумчивым и пытливым отношением к музыке и сценическому действию. Впоследствии великий артист с истинной симпатией и вниманием следил за стремительным ростом Мравинского, и между ними сложились дружеские отношения, о которых Евгений Александрович всегда вспоминает с теплотой и благодарностью.

Многое почерпнул Мравинский и в искусстве других известных певцов, в первую очередь И. Тартакова, В. Касторского, К. Пиотровского. С жадностью наблюдал он за работой дирижера А. Коутса, следил за выступлениями известных танцовщиц Е. Гердт и Е. Люком, интересовался балетными постановками А. Вагановой, декорациями и эскизами художника А. Головина. Но особенное влияние на молодого Мравинского оказал тогдашний руководитель театра Эмиль Альбертович Купер. Об этом великолепно и, как всегда, образно пишет сам Евгений Александрович (цитируемые строки относятся к началу 60-х годов):

«Когда я сейчас задумываюсь о пройденном пути и пытаюсь вспомнить, кто и когда впервые породил во мне неистребимую страсть к дирижированию, то в моем представлении возникает театр оперы и балета (б. Мариинский, 1918—1919 гг.), где я, еще совсем юный, работал статистом в мимансе... Вспоминаю человека, чем-то похожего одновременно на Вагнера и Наполеона, наделенного ярким талантом, неиссякаемой энергией, громадной волей. Это был Эмиль Купер, совмещавший в себе дирижера труппы, художественного руководителя и главного дирижера театра, несшего на себе почти все спектакли репертуара. Именно он и внедрил в меня тот „гран отравы“, который на всю жизнь связал меня с дирижерским искусством. Именно тогда я увлекся романтикой театрального музици-

рования, ощутил и понял симфонизм оперной и балетной музыки» (4, 218).

Проучившись в университете меньше года, Мравинский прекращает занятия. Такое решение он принял главным образом из-за невозможности совмещать учебу с работой в театре, где он должен был не только участвовать в вечерних спектаклях, но и посещать утренние репетиции. Другой, может быть не менее важной, причиной ухода из университета была внутренняя, чисто интуитивная тревога: а если естественные науки — не подлинное его призвание? Видимо, тогда и возникло твердое решение посвятить себя музыке.

Не оставляя работы в театре, Мравинский поступает штатным пианистом-аккомпаниатором в Ленинградское хореографическое училище, в класс педагога Е. Вечесловой-Снетковой. Работа была сложной и требовала не только музыкантской чуткости, острого ощущения ритма, но и большого физического напряжения. Она заключалась в фортепианном сопровождении тех многочисленных экзерсисов, которые ежедневно выполнялись учащимися. Разумеется, специальной литературы не было, играть приходилось, импровизируя на ходу и беспрекословно следуя указаниям педагога. Казалось бы, здесь могла проявиться фантазия пианиста, но на деле все музыкальное сопровождение должно было строго укладываться в рамки заданных метрических фигур, темпов; более того, нужно было обязательно придерживаться определенного характера музыки. Вместе с тем такая работа (подчас становившаяся для талантливого юноши невыносимо скучной) имела и положительную сторону: на уроках Мравинский досконально изучил сложную технологию классического танца, что, безусловно, помогло ему при дальнейшей работе в балетном театре.

С хореографическим училищем Мравинский был связан в течение целого десятилетия (1921—1931); после восьми лет работы пианистом-аккомпаниатором, где он великолепно зарекомендовал себя, ему доверили пост заведующего музыкальной частью. И несмотря на то, что объем работы в училище год от года расширялся, а кроме того, отнимала много времени и сил служба в театре (Мравинский

оставил ее только в 1925 году), именно это десятилетие становится этапом интенсивнейших музыкальных занятий будущего дирижера. Ни на один день не прекращая работы (а вначале совмещая две службы — в театре и училище), Мравинский всего за восемь лет проходит путь от начинающего пианиста до музыканта-профессионала с двумя консерваторскими дипломами — композиторским и дирижерским.

Первая попытка поступить в консерваторию закончилась неудачно. В 1923 году Мравинский держал вступительный экзамен, намереваясь заниматься в классе контрабаса («к этому меня побудило отсутствие необходимых теоретических знаний, предъявляемых к поступающим на композиторское отделение, куда мне давно хотелось попасть», — вспоминал впоследствии дирижер). Однако несмотря на благополучный исход экзаменов, в консерваторию он не был принят. Но юноша не опустил рук. Он в том же году начинает посещать учебные классы Петроградской академической капеллы, где под руководством педагога И. Вишневого постигает основы музыкально-теоретических дисциплин, прежде всего — гармонии. А через год вновь держит экзамен в консерваторию, теперь уже в класс композиции. Осенью 1924 года Мравинский становится студентом старейшего русского музыкального вуза.

Годы учебы были, пожалуй, наиболее безоблачными в творческой биографии будущего дирижера. С учителями по теоретическим предметам и композиции Мравинскому по-настоящему повезло. Четыре профессора, с которыми он столкнулся на этом поприще, были отличными педагогами и высокообразованными музыкантами. Первые два года Мравинский занимается в классе великолепного теоретика М. М. Чернова. Затем он изучает полифонию под руководством Х. С. Кушнарера, ученого блестящей эрудиции и тонкого интеллекта. Курс музыкальной формы Мравинский проходит у П. Б. Рязанова, музыканта, внесшего поистине живую струю в методику преподавания теоретических предметов. И наконец, практическое сочинение молодой музыкант осваивает под руководством В. В. Щербачева, талантливого и самобытного композитора, одного из авторитетнейших консерваторских профессоров. При этом

если многие другие студенты, соученики Мравинского, приобретали профессиональные навыки и делали успехи главным образом благодаря педагогическому мастерству своих наставников, то будущий дирижер в значительной степени сам руководил своим образованием, проявляя поразительную настойчивость, тонкое чутье в выборе верных путей в занятиях и редкое умение работать.

Мравинскому, как и его сверстникам по консерватории, повезло не только с педагогами. «Удивительно содержательной, насыщенной была в то время творческая атмосфера консерватории,— писал дирижер, вспоминая годы своей учебы.— Как сейчас вижу проходящего грузной походкой Глазунова, музыкальный и человеческий авторитет которого был непререкаем; миниатюрную фигуру Л. Николаева, вселявшего священный трепет не только студентам; необычайно колоритного И. Ершова, всегда словно одержимого искусством; М. Штейнберга, М. Чернова, В. Щербачева и многих других. Талант, знания, ищущая мысль этих художников так привлекали нас, что на занятия к ним шли не по звонку, не по принуждению, а по чувству внутренней необходимости, по личному побуждению. Да и занятия выходили далеко за рамки учебного плана. На уроках по специальности, по гармонии (у М. Чернова), по анализу форм (у П. Рязанова) и другим предметам мы много беседовали, спорили, слушали музыку, играли... Мы жили полнокровной творческой жизнью в классах, на концертах в Малом зале, на спектаклях в Оперной студии и даже в коридорах. Эти длинные коридоры были неотделимы от всей духовной жизни консерватории; здесь мы как бы конденсировали непосредственную, обычно „сдерживаемую“ распорядком занятий нашу молодую жизненную энергию. И хотя окна коридоров выходят в темный двор, они нам всегда казались озаренными лучами солнца» (4, 217—218).

Испытывая в студенческие годы явный интерес к композиторским занятиям, Мравинский, тем не менее, сочинял гораздо меньше, чем его однокурсники: уже в те годы в полной мере проявлялась его высочайшая требовательность к себе (черта, которая красной нитью пройдет через весь творческий путь музыканта). Некоторые камерные

пьесы, написанные им в этот период, исполнялись на учебных концертах в Малом зале консерватории (сюита для скрипки, флейты и фагота, Фрагменты для голоса, трех виолончелей, трех тромбонов, фагота и литавр) *. В этих работах проявились и бесспорное полифоническое мастерство молодого автора, и его незаурядное тембровое чутье. В 1929 году, в XII годовщину Октября, Мравинский принял участие в коллективной композиторской работе по музыкальному оформлению торжественного праздника на Дворцовой площади (в небольшой авторский коллектив кроме Мравинского входили Е. Брусиловский, В. Григорьев, А. Теплицкий, А. Биргер) **.

На этом, собственно, и заканчиваются композиторские опыты будущего дирижера. Быть может, они не оставили заметного следа в его музыкальном сознании. Быть может (и к такому предположению есть немало оснований), его композиторский талант так и не раскрылся во всей полноте. И вместе с тем занятия композицией оказали несомненное воздействие на формирование Мравинского как музыканта, а главное — существенно отразились на всей его последующей дирижерской работе. Так чувствовать форму, как ее чувствует Мравинский, так чутко улавливать стилевые особенности каждого сочинения, так уметь подчинить отдельные детали общему замыслу может только музыкант, лично соприкоснувшийся с композиторской работой, глубоко понимающий ее специфические, «внутренние» особенности.

* Сюита исполнялась в студенческом концерте 4 марта 1929 года, а Фрагменты — в концерте композиторского факультета 23 мая 1930 года; последним сочинением дирижировал автор: это было одно из первых дирижерских выступлений Мравинского.

** И наконец, в 1931 году, фактически уже оставив занятия композицией, Мравинский выполняет сложную кропотливую работу по перестройке курантов Петропавловской крепости — замене мелодии «Коль славен» начальной фразой пролетарского гимна «Интернационал». Задача эта требовала и технической, и музыкантской изобретательности, ибо нужно было составить аккордовую гармонизацию к новой мелодии при помощи старого набора колоколов. На первый взгляд, это задание (носившее характер ответственного государственного заказа) не представляло большого творческого интереса для профессионального музыканта. И тем не менее здесь нельзя было обойтись без композиторских навыков. Проявив немалую энергию и настойчивость, Мравинский отлично выполнил эту нелегкую работу.

Будучи предельно требовательным к себе, Мравинский строго оценил свои композиторские работы и решил поступить еще и на дирижерский факультет (по-видимому, такое решение подспудно зрело в нем уже несколько лет). Этот шаг был воистину мужественным. Ибо учебные задания по композиции (которая формально пока еще оставалась основной учебной специальностью Мравинского) увеличились, а работа в хореографическом училище требовала все больше времени и сил. Так 1927 год стал началом дирижерской биографии Мравинского. Он поступил в класс профессора Н. А. Малько. Эти занятия не принесли радости ни ученику, ни педагогу. Малько, к тому времени достаточно опытный музыкант, не сумел разглядеть в Мравинском яркого дирижерского дарования, «он не нашел, да, вероятно, и не искал той грани общения, которая сближает педагога с учеником, и скорее отпугивал, чем привлекал к себе новичка», — пишет В. Богданов-Березовский (2, 42). Картина резко изменилась, когда Мравинский перешел к А. В. Гауку (после отъезда Малько за границу). Класс у Гаука был в те годы необычайно сильным по составу: кроме Мравинского у него занимались А. Мелик-Пашаев, Е. Микеладзе, Н. Рабинович, И. Мусин, Э. Грикуров, И. Шерман, М. Школьников, М. Шнейдерман, Л. Киладзе, А. Фридендер и др.* Творческую, уважительную по отношению к ученикам атмосферу занятий Гаука подчеркивали все, кому довелось бывать у него на уроках.

«Наш учитель, — вспоминал А. Мелик-Пашаев, — никогда не навязывал своего мнения ни по общим вопросам искусства, ни по частным проблемам теории и практики дирижирования. Он был совершенно чужд диктаторским приемам в формировании вкуса молодежи, и если какой-либо спор в классе затягивался, он тут же приглашал своих учеников либо на спектакль, либо на концерт, чтобы под свежим впечатлением разрешить спорный вопрос мнением большинства. По моему убеждению, Александр Васильевич был прирожденным и талантливым педагогом. Он никогда

* В последующие годы Гаук воспитал в Ленинградской и Московской консерваториях десятки дирижеров; среди них такие выдающиеся мастера, как Е. Светланов, О. Димитриади, К. Симеонов, М. Тавризиан.

не пускался в длинные рассуждения, никогда не отрывал теорию от практики... Знание симфонической литературы у Гаука было поистине огромным, исполнительский опыт — достаточно богатым. Все это объясняет повышенный интерес, с которым мы стремились на его уроки, и несомненную пользу, которую они нам приносили» (14, 179).

И новый педагог, и сама атмосфера занятий оказали на Мравинского исключительно плодотворное влияние. Здесь контакт между учителем и учеником установился сразу. Мравинский быстро приобретает технические навыки и умение работать с партитурой. Гаук старался знакомить своих студентов не только с классикой, но и с современной симфонической музыкой, неистовым пропагандистом которой он стал с первых же шагов своей исполнительской деятельности. Занятия он проводил четко, мобильно и вместе с тем артистически страстно. Мравинский со свойственной ему точностью и лаконизмом отмечал впоследствии три основных качества в этих занятиях: конкретность, профессионализм и систему.

И все же будущим дирижерам не хватало самого главного — практического опыта. Мравинский, как и подавляющее большинство студентов-дирижеров той поры, лишь на третьем курсе получил возможность выступить с оркестром в Малом зале консерватории: он дирижировал фрагментами балета Глазунова «Времена года»; в 1930 году, как уже упоминалось, Мравинский руководил исполнением одной из собственных композиторских работ — Фрагментами для голоса и инструментального октета; в том же году он выступил на отчетном вечере класса Гаука, исполнив «Хаффнер-серенаду» Моцарта. Этим и ограничились его дирижерские опыты в стенах консерватории (если не считать учебных постановок в Оперной студии, куда привлекались главным образом дирижеры-выпускники). Разумеется, настоящей практики это не давало.

И тут Мравинский вновь находит выход из положения: он идет к руководителю самодеятельного симфонического оркестра совторгслужащих Я. М. Геншафту с просьбой разрешить ему поработать с коллективом. Сейчас трудно сказать, что представлял собой в творческом отношении

этот оркестр. Известно, что он состоял исключительно из любителей и руководитель его тоже не был профессиональным музыкантом. Вначале он разрешил студенту-дирижеру лишь присутствовать на репетициях, на что Мравинский, естественно, согласился. И, как это нередко бывает в подобных ситуациях, молодого музыканта «выручила» случайность. Когда Генштафт внезапно заболел, репетицию было поручено провести Мравинскому. Он сразу же сумел увлечь коллектив ясностью и четкостью своих намерений, умелой, инициативной работой. За первой встречей последовало еще несколько репетиций, а затем Мравинскому предоставили два открытых концерта *. Отзывы, появившиеся в прессе, были весьма одобрительными. Интересно, что автором одного из них был И. Соллертинский.

1931 год был наполнен для Мравинского значительными, можно даже сказать, этапными событиями. Весной он впервые встретился с оркестром бывшего Мариинского театра: ему было поручено дирижировать балетом Глазунова «Времена года» на выпускном спектакле хореографического училища. Печатных отзывов об этом дебюте Мравинского не сохранилось, но судя по тому, что писали о его балетных спектаклях год спустя, он с успехом осваивал трудную профессию балетного дирижера **. Этой же весной Мравинский великолепно провел оперу «Кармен» на сцене Оперной студии консерватории (до этого он дирижировал двумя учебными постановками — «Фаустом» и «Риголетто»). Интересно, что «Кармен», как спектакль в значительной степени «разболтанный», намеревались снять с репертуара еще в начале года. Когда же его все-таки решили сохранить и поручить Мравинскому, тот поставил условием приглашение хора и нескольких оркест-

* В программу первого из этих концертов, приуроченного к открытию Дома культуры им. 1-й пятилетки, вошли *Andante* из Пятой симфонии и *Панорама* из балета «Спящая красавица» Чайковского, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, *Вальс-фантазия* Глинки, «Тореадор и андалузка» Рубинштейна.

** «Редким танцевальным чутьем отличался... молодой Е. Мравинский, пришедший в театр на смену своему учителю Гауку,— писал в 70-х годах профессор Н. С. Рабинович.— Наш балет много потерял, когда оба дирижера ушли из театра на симфоническую эстраду» (14, 182).

рантов из театра оперы и балета. Молодому дирижеру пошли навстречу, и спектакль прошел удачно.

Весной Мравинский окончил консерваторию по классу дирижирования. А летом состоялась его первая встреча с симфоническим оркестром Ленинградской филармонии*. Концерт проходил в Саду отдыха. Программа его была достаточно интересной и содержательной: она включала бетховенские увертюры «Эгмонт» и «Леонору» (№ 3), вступление к опере Мусоргского «Сорочинская ярмарка» и др. Встреча эта прошла по существу бесследно и для оркестра, и для начинающего дирижера, но руководство филармонии, очевидно, отметило работу Мравинского: начиная со следующего сезона его выступления с оркестром становятся регулярными. И наконец, летом 1931 года Мравинского назначают дирижером-ассистентом в Ленинградский театр оперы и балета. Так начался новый этап в деятельности дирижера, продолжавшийся более шести лет.

В театре, который Мравинский великолепно знал еще с детства, в котором юношей работал статистом,— царил атмосфера творческих поисков, постоянно обновлялся репертуар. Вместе с тем здесь с беспримерным уважением относились к традициям прошлого, чутко прислушивались к советам и наставлениям мастеров старшего поколения. Интереснейшие явления происходили и в балетной труппе, с которой были связаны основные театральные работы Мравинского. Год от года пополнялась талантливыми мастерами группа балетмейстеров. От сезона к сезону рос советский репертуар. По-новому, без оглядки на старые постановки, стали относиться и к классическому наследию. И молодой дирижер, естественно, хотел как можно скорее окунуться в работу.

Время шло, а основным занятием Мравинского было участие в балетных репетициях в качестве пианиста**. Про-

* За право выступить в этом концерте соревновались на пробной репетиции три выпускника консерватории — Е. Мравинский, Я. Пазовский и М. Школьников.

** «Вырваться» за дирижерский пульт в течение целого сезона (!) Мравинскому удалось лишь весной 1932 года: 29 марта и 4 апреля он провел два выпускных спектакля хореографического училища в Малом оперном театре с оркестром этого театра.

шел год, пока ему доверили самостоятельную постановку — «Спящую красавицу» Чайковского. Мравинскому предстояла встреча с оркестром, в который входили в основном маститые музыканты, отлично помнившие Направника, Коутса, Купера, Рахманинова, а в 20-х годах игравшие под управлением Глазунова, Клемперера, Бруно Вальтера...

Незадолго до возобновления 1932 года «Спящую» проводили такие мастера, как Дранишников и Гаук. Правда, Мравинскому до мелочей была знакома постановка «Спящей», которую он помнил еще с детских лет (первый его балет), а в бытность статистом подробно изучил буквально со всех сторон — и музыкальной, и сценической (это была знаменитая первоначальная версия М. Петипа, тщательно отреставрированная умным и тонким балетмейстером Ф. Лопуховым), и чисто хореографической. Более того, он отлично знал всех участников будущего спектакля, их артистические особенности и навыки. Настораживала и даже пугала лишь встреча с оркестром. Ибо перед дирижером стояла почетная, но чрезвычайно трудная задача: выявить собственное отношение к гениальной партитуре, достаточно заигранной, но все же не до конца раскрытой с музыкально-драматургической стороны. Мравинский не хотел, да и попросту не мог ограничиться добросовестным прочтением музыкального текста, тем более не мог он копировать то, что делали в «Спящей» его непосредственные предшественники — Дранишников и Гаук. Оба трактовали музыку Чайковского интересно, нетрафаретно, оба искали свои пути ее осмысления и делали это достаточно убедительно. Но в исполнении Дранишникова преобладали эмоциональная яркость, взрывчатость, даже экспрессивность, у Гаука же на первый план выступали четкость, конструктивность исполнения, а также тщательная отделка деталей.

Задача, которую поставил перед собой Мравинский, перед премьерой еще более усложнилась: молодому дирижеру запланировали лишь две корректурные и одну общую репетицию. И не было бы ничего удивительного, если бы дебютант растерялся и пошел по пути наименьшего сопротивления, то есть уделил бы все внимание верному

и точному воспроизведению нотного текста. Но Мравинский провел свою единственную сценическую репетицию так ярко, увлеченно и организованно, проявил такое творчески самостоятельное отношение к музыке, что безоговорочно расположил к себе и оркестр, и постановочную группу. Спектакль, премьера которого состоялась 20 сентября 1932 года, прошел с огромным успехом. После второго действия оркестр устроил молодому дирижеру продолжительную овацию, тепло поддержанную зрительным залом. Это была большая творческая победа Мравинского. Музыка балета превратилась под его управлением в подлинную хореографическую симфонию. «Он обозначал крупными линиями контуры большой музыкальной формы,— говорит В. Богданов-Березовский,— достигая этого путем... продуманного противопоставления характера исполнения контрастных и сопоставления родственных друг другу номеров, не столько чередующихся, сколько льющихся единым потоком развивающегося симфонического повествования» (2, 52—53). Мравинский, досконально изучив партитуру и прочувствовав каждый нюанс, каждый штрих музыки Чайковского, сумел донести до слушателей не только ее пронзительную эмоциональную силу и глубину: своей трактовкой он подчеркнул ее высокий этический посыл, человечность, простоту и в то же время истинно поэтическую возвышенность*.

Так к молодому дирижеру пришел первый большой успех. С тех пор на «Спящую красавицу» стали ходить не только для того, чтобы посмотреть Г. Уланову и К. Сергеева, но и для того, чтобы послушать Мравинского. Имя его стало не просто известным: в кругу любителей музыки и театра оно приобрело популярность. Между тем сам дирижер ни в те годы, ни позже не упивался успехом. Для него с первых шагов самостоятельной работы начинался не путь к славе, а путь неустанныго труда и кропотливых поисков во имя святого служения Музыке...

* Партитура «Спящей красавицы» заняла особое место в творческой биографии Мравинского. Он возвращается к этой с детства покорившей его музыке постоянно. Помимо известной сюиты и отдельных фрагментов, дирижер неоднократно исполнял в симфонических концертах полностью всю музыку балета.

После «Спящей красавицы» Мравинского стали вводить в наиболее репертуарные балетные спектакли и поручать ему новые постановки. Так, в ближайшие полгода после удачного дебюта он продирижировал двумя балетами Адама — вначале «Корсаром» (октябрь 1932 года), а затем — знаменитой «Жизелью» (февраль 1933 года). Последний спектакль был высоко оценен критикой, при этом ни в одной из рецензий не обошлось без похвальных слов в адрес дирижера. «Заставить оркестр поверить, что... даже банальную музыку можно и должно поднять на высоту художественного исполнения, тем более трудная задача, если учесть, что Мравинский проводит лишь второй год за пультом профессионального дирижера,— отмечал ленинградский критик Л. Энтелис, много писавший о балете.— ...Мравинский ведет оркестр очень уверенно, малейшее колебание ритма вызывает мгновенное вмешательство его палочки, у него есть выдержка, не мешающая его темпераменту развернуться в моменты драматического напряжения...» (33).

Еще в начале нового сезона (1932/33 года) Мравинский был введен в постановочную группу, работавшую над «Лебединым озером» Чайковского. Премьера этого спектакля состоялась 13 апреля 1933 года. Балет шел в постановке А. Вагановой, осуществленной на основе нового сценарного плана (его автором был театральный художник В. Дмитриев), и вызвал полемику в печати. Между тем музыкальная сторона спектакля получила высокую оценку: многие критики отмечали вдумчивую, тонкую работу Мравинского и особенно подчеркивали яркую трактовку лирических фрагментов музыки. Со статьей, посвященной новой постановке, выступил в журнале «Рабочий и театр» И. Соллертинский (см.: 31). Отмечая надуманность сценария, хлестко и безжалостно высмеивая его вульгарно-социологическую направленность, он исключительно высоко отозвался о работе Мравинского, назвав ее «тщательной и любовной». В мае того же года Мравинский дирижировал выпускным спектаклем хореографического училища: шел балет «Тиль Уленшпигель» на музыку Р. Штрауса (в постановке Л. Якобсона). Интересно, что дирижер впервые выступил здесь как автор либретто, которое до

вольно точно следовало выразительным программно-иллюстративным эпизодам штраусовской музыки.

Значительной вехой в деятельности Мравинского стала новая постановка «Щелкунчика» Чайковского (балетмейстер В. Вайнонен, премьера 18 февраля 1934 года). Это была едва ли не самая яркая работа дирижера в театре, в каком-то смысле даже превзошедшая «Спящую красавицу».

И здесь Мравинский снова показал свои незаурядные интеллектуальные способности. Для него музыка балета была не просто «игрушечной сказкой», состоящей из тонких бытовых зарисовок и блестящих танцевальных номеров. Он увидел в «Щелкунчике» прежде всего серьезную музыкальную драму, поэтически возвышенную, нежную, окрашенную в мягкие, но удивительно свежие и сочные оркестровые тона. Во всех критических отзывах подчеркивался успех Мравинского. «Хорошая удача театра,— писал И. Соллертинский,— тонкая и продуманная передача партитуры Чайковского дирижером Мравинским. Без ненужных акцентов, без громыхания меди ради вящей помпезности Мравинский выдерживает правильную линию интимно-лирического толкования музыки „Щелкунчика“. Очищенная от традиционных наслоений, продиктованных рутинной и непониманием, партитура Чайковского прозвучала необычайно свежо и рельефно» (34).

Так в течение полутора сезонов Мравинский тщательно изучает и великолепно интерпретирует все три балета Чайковского. Уже в те годы чутко уловив яркий, чисто симфонический заряд этой музыки, дирижер с годами привносит в ее исполнение несравненную глубину и огромную этическую значимость. И быть может, именно участие в балетных постановках начала 30-х годов заложило основу той жгучей привязанности дирижера к балетам Чайковского, которой он не изменил ни разу на протяжении всей своей творческой жизни*.

* Помимо музыки «Спящей красавицы», о которой уже шла речь, Мравинский постоянно исполняет в концертах сюиты и отдельные фрагменты из «Лебединого озера», «Щелкунчика», а также нередко включает в свои программы крупные фрагменты из «Щелкунчика», скомпонованные им самим.

Следующей работой Мравинского в театре была постановка балета Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан», ставшая заметным событием хореографического искусства той поры. Еще до официальной премьеры (состоявшейся 28 сентября 1934 года) и композитор, и постановочная группа дали высокую оценку работе Мравинского. Кстати, в эти же годы Асафьев, постоянно наблюдавший за деятельностью молодого дирижера, предсказал его дальнейшую судьбу. «От Асафьева,— вспоминает балетмейстер П. Гусев, блистательный исполнитель партии хана Гирея в „Бахчисарайском фонтане“,— мы впервые услышали о Мравинском как о будущем „дирижере мирового класса“: „Поверьте, он уйдет из театра, его удел — симфоническая музыка“» (13, 168).

В мае 1935 года в Москве успешно прошли гастроли ленинградского балета. Среди спектаклей, показанных в столице, два проводил Мравинский: это были вагановская постановка «Лебединого озера» и недавняя премьера театра — балет «Бахчисарайский фонтан», который ставил Р. Захаров. Работы Мравинского получили высокую оценку. О нем много писала пресса, ставя его имя в один ряд с именами выдающихся танцовщиков и балетмейстеров, чье искусство безоговорочно покорило московских зрителей. Великолепно играл под руководством Мравинского знаменитый оркестр Большого театра, с которым дирижер встретился впервые. «Мы должны особо отметить работу дирижера Мравинского над партитурой „Лебединого озера“,— писал балетный драматург и критик Н. Волков.— Мравинский и замечательный оркестр Большого театра... сумели показать симфоническое и лирическое содержание музыки Чайковского, давши слушателям возможность оценить всю красоту этого вдохновенного создания композитора... При этом музыка Чайковского ничего не потеряла в своей танцевальной ценности, но окружила спектакль атмосферой настоящего романтического мелоса» (94).

Дальнейшие работы Мравинского в Кировском театре проходили уже на фоне его год от года разрастающейся симфонической деятельности. Он дирижирует премьерой балета Асафьева «Утраченные иллюзии» (31 декабря

1935 года) *; проводит очередной спектакль хореографического училища (балет «Андалузская свадьба» на скомпонированную им музыку Альбениса, Гранадоса и других испанских композиторов); наконец, ставит свой первый оперный спектакль — «Мазепу» Чайковского (премьера состоялась 19 февраля 1937 года), продемонстрировав при этом великолепное ощущение особенностей оперного стиля и блестящее понимание специфики оперного дирижирования.

В этот же период (середина 30-х годов) Мравинский упорно и настойчиво завоевывает репутацию одаренного, вдумчивого и технически сильного симфонического дирижера. Его все больше и больше начинает привлекать концертная эстрада, он много и упорно работает над монументальными симфоническими партитурами — ораториями, кантатами, циклическими композициями, симфониями. Поле его деятельности в это время поистине необозримо: его привлекают к звукозаписям в киностудии, он выступает в Домах культуры с самостоятельными оркестрами, в консерватории **, в симфонических передачах Радиокomiteта. Все чаще появляется он и за пультом Ленинградской филармонии. Общение с замечательным филармоническим оркестром становится одним из решающих факторов творческого роста молодого дирижера. В 1932—1937 годах Мравинский провел с этим оркестром около 40 программ. Многие из них были этапными для дирижера; некоторые же по своей новизне и содержательности, а также по исполнительскому уровню представляли исключительный интерес и получили резонанс далеко за пределами Ленинграда...

Надо сказать, однако, что Мравинский расположил к себе оркестр не сразу. И репертуар, с которым дирижер «выходил» на коллектив, тоже расширился и углублялся постепенно. Первое время программы филармониче-

* Этот балет был поставлен Р. Захаровым на либретто художника В. Дмитриева, созданное по мотивам романов Бальзака; авторы назвали свой балет «хореографическим романом».

** На торжественном вечере, посвященном 70-летию Ленинградской консерватории (13 марта 1933 года), Мравинский выступает с исполнением сочинений А. Рубинштейна.

ских концертов Мравинского отличаются пестротой и обладанием небольших по объему сочинений. Здесь вокальные фрагменты из опер Вагнера, сочинения Бизе, Франка, Вальс-фантазия Глинки, Маленькая сюита Стравинского, миниатюры Листа, Глазунова, вальсы И. Штрауса. Думается, что и в выборе сочинений, и в построении программ важнейшую роль играла их тематика (все они строились как сквозные лекции-концерты). Но вместе с тем они демонстрировали и широту кругозора, и особенности художественного вкуса дирижера, который, безусловно, вносил свои пожелания и коррективы в их составление (лекторами чаще всего выступали И. Соллертинский и М. Друскин).

Особенно показательна в этом отношении великолепно (по отзывам прессы) проведенная Мравинским 28 мая 1935 года программа лекции-концерта на тему «Балет в России и в СССР». Хорошо зная балетную музыку, дирижер явился инициатором составления программы, весьма интересной в познавательном отношении и четко продуманной в плане стилевой последовательности. Она включала танцы из оперы Глинки «Руслан и Людмила», фрагменты из балетов «Времена года» Глазунова и «Щелкунчик» Чайковского, Колыбельную из балета Стравинского «Жар-птица», сюиту из балета Асафьева «Бахчисарайский фонтан» и Шествие из оперы-балета Римского-Корсакова «Млада».

Некоторые критики указывали на то, что первым выступлениям Мравинского с Заслуженным коллективом сопутствовала если не скованность, то явная эмоциональная сдержанность. Последняя была присуща дирижеру едва ли не на всем довоенном этапе его деятельности. Что же касается скованности (тоже безусловно явления временного в искусстве Мравинского, возможно, даже неизбежного для столь богатой и сложной артистической натуры), то она была вызвана еще и вполне естественным его преклонением перед столь опытным и известным коллективом, каким был уже в те годы оркестр, особенно в глазах молодых музыкантов. И тем не менее каждая последующая встреча дирижера с оркестром вносила новые оттенки в их творческие взаимоотношения.

Большой успех выпал, в частности, на исполнение Мравинским музыкально-драматической композиции «Пер Гюнт» с музыкой Грига и фрагментами из драмы Ибсена. В. Богданов-Березовский, подробно проанализировавший эту работу Мравинского, писал:

«Он [Мравинский] сосредоточился целиком на выявлении содержательности григовского мелоса, на достижении очень большой чистоты и свежести интонационного выражения, искренности и интимности фразировки... Ему удалось без излома и гротеска, а с той серьезностью, с которой фантазируют народы и дети, обобщающие в инсказаниях и символах явления самой жизни, обрисовать сказочные сцены в пещере доврского короля — причудливое шествие гномов, троллей и кобольдов и шутливую, но приманчивую пляску дочери властителя гор. С одинаковой силой проявления „чувства природы“ рисовал он звуковыми красками и просветленность ее безмятежного пробуждения в час раннего утра... и ее смятенность во время неистовства бури...» (2, 74—75).

Другой крупной удачей молодого Мравинского было исполнение им в январе 1934 года симфонической фантазии Чайковского «Франческа да Римини», впоследствии прочно укрепившейся в программах дирижера и ставшей одним из шедевров его искусства. Накапливая симфонический репертуар с необыкновенной творческой жадностью, Мравинский только в сезоне 1936/37 года исполнил Пятую симфонию Глазунова, Первую, Пятую, а затем и Шестую симфонии Чайковского, Вторую симфонию Скрябина, сочинения Римского-Корсакова, Бородина, Рахманинова, увертюру «Леонора» № 3 и Четвертую симфонию Бетховена, «Прелюды» Листа, симфонические фрагменты из опер Вагнера, оркестровые пьесы Сен-Санса, Лядова и др. В эти же годы дирижер активно работает над новыми произведениями советских авторов.

В июне 1935 года Мравинский становится участником фестиваля искусств, который был организован концертными учреждениями Ленинграда совместно с «Интуристом». С молодых лет не питая склонности к гастролям (из-за ограниченного количества репетиций и невозможности активно вмешиваться в составление программ), Мравинский

в 1937 и 1938 годах все же выезжает с концертами не только в Москву, но и в Киев, Харьков, Баку*. Показательно, что выступая в Москве с Госоркестром СССР (незадолго до того организованным), Мравинский включает в программу наряду с Пятой симфонией Чайковского два новых сочинения ленинградских авторов — концерт для фортепиано с оркестром Г. Свиридова (его играл П. Серебряков) и Танцевальную сюиту А. Животова. В марте 1938 года Мравинский участвует в декаде русской классической музыки, проходившей в Москве; программа его концерта была составлена из сочинений Чайковского (Вторая симфония, арии из опер, Вариации на тему рококо и «Франческа да Римини»).

Без усталости работая, Мравинский в эти годы не перестает учиться. Почти ежедневно он посещает репетиции филармонического оркестра, внимательно следит за работой советских и зарубежных дирижеров. И не просто записывает те замечания или просьбы, с которыми они обращаются к оркестру: анализируя весь ход репетиционных занятий того или иного дирижера, он вникает в самую сущность их указаний и на этой основе усваивает особенности исполнительского стиля каждого из мастеров. Уже тогда Мравинский стремится в первую очередь уяснить, какие практические результаты приносят замечания дирижеров, от чего зависит эффективность их работы. Так молодой дирижер досконально изучил репетиционный метод и исполнительский стиль А. Гаука, Н. Голованова, В. Дранишникова, О. Фрида, В. Талиха, Э. Клейбера... Нисколько не боясь уронить авторитет своего «дирижерского титула», он много и подолгу беседует с опытными оркестрантами, черпая из этих бесед немало ценных сведений о работе крупных дирижеров, об исполнении того или иного классического произведения. И наконец, штудирует специальную литературу, читая все, что написано о дирижерах и дирижировании...

20 октября 1937 года в филармонии начался очеред-

* В последующие годы иногородние гастрели Мравинского ограничиваются выступлениями в Москве, а с конца 50-х годов прекращаются и эти выезды: дирижер работает и гастролирует только со своим оркестром.

ной концертный сезон, и его впервые было поручено открыть молодому дирижеру — Евгению Мравинскому, — честь, которой до того удостаивались только главные дирижеры оркестра. В программу открытия вошли увертюра к опере Глинки «Руслан и Людмила», концерт для фортепиано с оркестром А. Хачатуряна (солист Лев Оборин) и фрагменты из «Героической оратории» М. Юдина. Если оратория оказалась довольно слабым сочинением, впоследствии не удержавшимся в репертуаре, то о концерте Хачатуряна говорили и писали много. «Большой и заслуженный успех выпал на долю впервые в Ленинграде исполнявшегося концерта Хачатуряна, — отмечает В. Богданов-Березовский, — причем успех этот по праву с автором разделили оба исполнителя — пианист и дирижер. Дуэт их был безупречен по тонкой согласованности ансамбля и общности найденного характера выразительности, в особенности в средней, лучшей по музыке части произведения — *Andante*» (2, 81).

Через месяц после этого концерта произошло событие, которому суждено было стать началом нового, едва ли не самого значительного этапа в творческой судьбе Мравинского. Речь идет о премьере Пятой симфонии Дмитрия Шостаковича, состоявшейся 21 ноября 1937 года.

Первая декада советской музыки, проходившая в Ленинградской филармонии, посвящалась 20-летию Великого Октября. Это был широкий показ сочинений, созданных в 30-х годах; некоторые из них уже исполнялись ранее, многие выносились на слушательский суд впервые. Мравинскому, прекрасно зарекомендовавшему себя в работе над новыми сочинениями, было предложено провести два концерта. В их программы вошли Первая симфоническая сюита («Эпизоды гражданской войны») В. Томилина, фортепианные концерты А. Хачатуряна и Г. Свиридова, «Молдавские песни» и ария Гюльнары из оперы Ю. Вейсберг «Гюльнара», фрагменты из «Героической оратории» М. Юдина, антракт из балета Б. Асафьева «Пламя Парижа» и, наконец, Пятая симфония Д. Шостаковича, которая была не только единственным масштабным сочинением в обеих программах, но и единственной премьерой. Кроме того, имя ее автора было уже широко известным, от

Шостаковича много ждали. Премьерами его симфонических сочинений дирижировали Н. Малько, А. Гаук, Ф. Штидри, первые исполнения опер и балетов прошли под управлением С. Самосуда, А. Гаука и Ю. Файера. Многие видные зарубежные дирижеры — в их числе Б. Вальтер, О. Клемперер, А. Тосканини, Л. Стоковский — играли его сочинения.

И вот премьеру новой, только что оконченной Пятой симфонии предложили провести молодому дирижеру, который до того никогда не исполнял произведений Шостаковича.

«До сих пор не могу понять,— писал Мравинский в середине 60-х годов,— как это я осмелился принять такое предложение без особых колебаний и раздумий. Если бы мне сделали его сейчас, то я бы долго размышлял, сомневался и, может быть, в конце концов не решился. Ведь на карту была поставлена не только моя репутация, но и — что гораздо важнее — судьба нового, никому еще не известного произведения композитора... Но меня извиняло то, что я был молод и не сознавал ни предстоящих трудностей, ни всей ответственности, которая выпала на мою долю» (9, 112—113).

Конечно, в этом высказывании многоопытный дирижер проявил излишнюю строгость в оценке собственных решений и поступков. Но он безусловно прав в одном: риск действительно был немалый. И здесь пришли на помощь талант, труд, воля. Исполнение симфонии, как уже говорилось, принесло лавры заслуженного успеха не только композитору, но и дирижеру. Менее чем через год после премьеры Шостакович писал: «Первое исполнение музыкального произведения почти всегда или очень часто бывает решающим для его судьбы. Я считаю, что в том благоприятном приеме, который встретила Пятая симфония, очень большая заслуга Е. Мравинского, ее первого интерпретатора». В этой газетной заметке автор скромно назвал прием, оказанный симфонии, благоприятным. Между тем уже со дня ленинградской премьеры симфония начала свое триумфальное шествие по различным городам страны, а вскоре (в январе 1938 года) была исполнена и за рубежом.

Уже за первые 4 месяца после премьеры о Пятой симфонии было написано около 50 рецензий и заметок, причем их авторами становились не только музыканты (композиторы, дирижеры, музыковеды), но и рабочие, студенты, актеры. Среди первых откликов на симфонию были заметки писателя А. Н. Толстого, режиссера Вл. И. Немировича-Данченко, летчика М. М. Громова. Многие советские дирижеры (в их числе А. Гаук, Н. Аносов, К. Иванов, А. Стаевич) сразу включили ее в свой репертуар.

Что касается Мравинского, то уже в сезоне 1937/38 года он сыграл ее около десяти раз. В последующие годы не было почти ни одного сезона, в программы которого Мравинский не включал бы Пятую Шостаковича. Положившая начало длительному и плодотворному содружеству двух выдающихся музыкантов, Пятая навсегда вошла в историю музыкального искусства не только как гениальное сочинение, но и как фундамент этого замечательного содружества...*

Столь серьезная творческая победа молодого музыканта предшествовала другому знаменательному событию в его жизни — 1-му Всесоюзному конкурсу дирижеров, организованному в Москве в сентябре 1938 года. Это было соревнование, новое по самой своей сути: дирижерских конкурсов не знала до того советская исполнительская практика. Кроме того, конкурс был грандиозным по составу: в нем принимали участие 46 молодых музыкантов — фактически все молодые дирижеры страны. Соревнование оказалось к тому же очень сильным по музыкальному уровню: достаточно сказать, что все его победители, а также многие дипломанты в дальнейшем стали видными дирижерами. Жюри возглавлял С. Самосуд, а в состав этой представительной «судейской коллегии» входили такие выдающиеся музыканты и педагоги, как Л. Штейнберг, Н. Мясковский, Г. Нейгауз, А. Гольденвейзер, А. Гаук, Д. Кабалевский, А. Пазовский, У. Гаджибеков, И. Дунаевский и др.

На первом туре конкурсантам предоставили часовую ре-

* За 45 лет, прошедших со времени премьеры, Мравинский исполнял Пятую симфонию 98 раз.

петицию («партнером» молодых дирижеров был Государственный симфонический оркестр Союза ССР). Мравинский выступал первым, и хотя сравнивать его было еще не с кем, сразу обратил на себя всеобщее внимание. «Чувствовалось, что на эстраде появился настоящий дирижер, музыкант, наделенный большим талантом, вооруженный безукоризненной техникой, обладающий глубокой и разносторонней культурой,— писал М. Гринберг.— И тогда же всем стало ясно, что Мравинский — бесспорный кандидат не только на второй, но и на третий тур» (101). Успех Мравинского уже в самом начале соревнования подчеркнул концертмейстер Государственного симфонического оркестра П. Сергеев (см.: 97). В эти же дни, делаясь своими впечатлениями от первого тура, Г. Нейгауз выделил среди всех его участников Мравинского и посвятил ему отдельный отзыв в печати. «Очень показательно,— писал Нейгауз,— как Мравинский приступил к репетиции Баха *. Он обратился к оркестру с техническими указаниями по поводу мелизмов и других особенностей баховского стиля. Уже эти беглые замечания, превратившиеся в маленькую, но очень содержательную лекцию, сразу показали основательные познания дирижера. Вопрос о мелизмах в произведениях Баха считается и трудным и спорным. И тем не менее Мравинский сумел выразить свою мысль и свои художественные намерения с удивительной ясностью и простотой» (98).

Насколько труден был первый тур, можно судить хотя бы по тому, что на второй жюри допустило лишь 16 дирижеров: 30 человек, и в их числе опытные, даровитые музыканты, были лишены права продолжать соревнование. На втором туре конкурсанты имели уже репетицию продолжительностью в $2\frac{1}{2}$ часа. За это время нужно было отрепетировать и проиграть три сочинения: одну из первых трех симфоний Чайковского, произведение советского автора и произведение по собственному выбору. После этого этапа жюри остановилось на пяти кандидатурах. Это были Е. Мравинский, А. Мелик-Пашаев, К. Иванов,

* На первом туре Мравинский дирижировал фрагментами сочинений Баха, Бетховена, Скрябина.

Н. Рахлин, М. Паверман. В третьем, заключительном туре каждый из них получал сольный публичный концерт в Большом зале Московской консерватории, который предвлялся двумя или тремя репетиционными днями.

Эту серию концертов открыл Мравинский — таков был результат жеребьевки. В первом отделении он играл увертюру к опере Моцарта «Импресарио», II часть Третьей симфонии Шебалина (партитуру этого сочинения дирижер получил лишь накануне, что было одним из условий третьего тура), I часть фортепианного концерта А. Хачатуряна и фантазию Чайковского «Франческа да Римини»; во втором — и это был собственный выбор — Пятую симфонию Шостаковича *. Успех его выступления превзошел все ожидания и прогнозы. Особенно много говорили о симфонии Шостаковича и «Франческе» — сочинениях, которые Мравинский уже тогда играл с потрясающей силой и глубиной. В итоге он стал единоличным победителем этого труднейшего соревнования **.

Победа была и блистательной, и на редкость убедительной. В нескольких газетных заметках и интервью Мравинский с благодарностью говорил и о своих учителях, и о тех симфонических коллективах, с которыми ему более всего довелось работать. «Если мой отчет перед советской общественностью прошел успешно, — писал он, — то прежде всего я этим обязан творчески чуткой поддержке театра имени Кирова в первые годы моего дирижерства и оркестру Ленинградской филармонии» (103). Победа эта резко изменила само положение нового лауреата: из начинающего музыканта Мравинский стал известным на всю страну дирижером, в привлечении которого к своей работе были заинтересованы едва ли не все ведущие концертные организации и музыкальные театры. Однако

* Показательно, что три сочинения из пяти, включенных Мравинским в концерт третьего тура, принадлежали советским авторам.

** Остальные места распределились следующим образом: вторую премию поделили А. Мелик-Пашаев и Н. Рахлин, третья досталась К. Иванову, пятая — М. Паверману (четвертая не была присуждена). Почетные дипломы получили К. Элиасберг, М. Жуков и др. Победители должны были в 1939 году поехать на Международный конкурс дирижеров в Брюссель. Но это соревнование не состоялось из-за начавшейся второй мировой войны.

молодой дирижер очень трезво отнесся к своей победе и думал больше о завтрашних проблемах, чем о сегодняшних достижениях.

«Успех не успокаивает меня,— отмечал он.— Я и дальше буду работать для развития советского искусства, а тем самым и для своего развития... Огромное значение конкурса заключалось... в том, что он во всю широту поставил перед музыкальной общественностью Советского Союза вопросы исполнительского стиля, вопросы учебы дирижеров... Напряженно отыскивая советский стиль исполнительства, мы должны неустанно учиться, развиваться и так же неустанно помогать советским композиторам в их творческой работе» (105).

Естественно, что после столь значительной победы приглашения посыпались со всех сторон. Мравинского звали в Москву. Его ждала работа в Кировском театре. Одно из многочисленных предложений было для дирижера столь же заманчивым, сколь и неожиданным. Вернее, это было даже не предложение, а... приказ Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР о назначении Мравинского руководителем оркестра Ленинградской филармонии. Молодой дирижер был несколько смущен: он хотел работать с этим коллективом в качестве рядового дирижера. Но Комитет проявил настойчивость, и Мравинский, подумав, согласился. Он прекрасно осознавал и ту честь, которая ему была оказана, и ту ответственность, которую он на себя возлагал. Так 35-летний победитель Всесоюзного конкурса возглавил один из самых лучших и в то же время один из самых «трудных» оркестров того времени. На этом, собственно, и кончается «фактическая» сторона биографии дирижера. А творчески насыщенная пора, пора ярких художественных завоеваний, пожалуй, только начинается...

II. Главный дирижер

Стать во главе первоклассного коллектива — не только почетно, но и в высшей степени ответственно. Симфонический оркестр — необычайно сложный организм, и в области оркестрового исполнительства бывает трудно удержаться даже на тех высотах, которые уже достигнуты. Тем и велика заслуга Мравинского, что он год от года расширяет завоевания ленинградского оркестра. Качественный скачок в развитии коллектива за последние четыре десятилетия поистине грандиозен, если учесть к тому же, что общий уровень оркестровой культуры растет фантастически быстрыми темпами и в творческом соревновании вырываются вперед лишь самые достойные коллективы...

Свой первый концертный сезон в качестве руководителя оркестра Мравинский открыл 18 октября 1938 года. Он почти целиком повторил на открытии конкурсную программу, столь успешно прошедшую в Москве в начале октября: ленинградский филармонический оркестр исполнил под его управлением увертюру «Импресарио» Моцарта, вступление к опере Мусоргского «Хованщина» («Рассвет на Москве-реке»), Пятую симфонию Шостаковича; Л. Оборин играл посвященный ему фортепианный концерт Хачатуряна. С восторженной рецензией, великолепно передававшей саму атмосферу этого вечера, выступил М. Друскин.

«Успех талантливого дирижера рос по мере исполнения программы и закончился полным его триумфом,— писал он.— Триумф этот был вполне заслужен. Еще в прошлом сезоне Мравинский зарекомендовал себя в качестве стороннего и тонкого, культурного музыканта, умевшего средствами дирижерского искусства мастерски раскрывать художественный замысел композитора. В течение последнего времени талант Мравинского раскрылся во всей своей полноте, и на отчетном концерте он показал себя мастером, в совершенстве владеющим широким, плавным и

выразительным жестом, своеобразно мыслящим и глубоко чувствующим художником. Мравинский обладает качеством, которым определяется искусство большого артиста: умением сочетать воедино крепкую волю и живое воображение, холодный ум и горячее сердце». Высоко оценивая мастерство оркестра, его ответную реакцию Мравинскому, автор рецензии резюмирует: «Будем надеяться, что это творческое содружество доставит нам в будущем немало художественных радостей!» (107).

Действительно, содружество оркестра и его руководителя принесло замечательные плоды. Однако осенью 1938 года, несмотря на многие успешные концерты и обнадеживающие отзывы прессы (причем их авторов нельзя было обвинить ни в субъективизме, ни в желании приукрасить положение, — такова была внешняя сторона событий), дело обстояло весьма непросто. Оркестр, в который пришел Мравинский, был по существу единственным в стране симфоническим коллективом с богатыми многолетними традициями и отличным составом исполнителей. Основу его составляли известные музыканты, которые к тому же были незаурядными педагогами; под их зорким наблюдением в оркестре созревало новое поколение музыкантов. Мастерство ленинградского оркестра было действительно очень высоким. Но в то же время частая смена руководства*, резкие колебания в репертуарной политике, отсутствие настоящей дисциплины, а главное — дух самоуверенности и непогрешимости (многие ведущие оркестранты считали чуть ли не правилом давать указания дирижерам) — все это мешало полноценному и всестороннему развитию оркестра. Не случайно в музыкантской среде (а иногда даже в очерках и рецензиях) коллектив называли трудным и избалованным. Итак, с одной стороны — выдающиеся профессиональные достоинства, отлич-

* С 1921 по 1933 год в коллективе сменилось несколько руководителей (Э. Купер, В. Бердяев, Н. Малько, А. Гаук). С 1934 года оркестр возглавлял известный австрийский дирижер Фриц Штидри. Он закончил свою работу в коллективе в январе 1937 года, и должность главного дирижера осталась вакантной. Временно приглашенный в оркестр дирижер М. Штейман не только резко ослабил дисциплину и рабочие качества коллектива, но и допустил в своих концертах ряд серьезных художественных просчетов.

ные солисты, с другой — сложное внутреннее положение, приверженность традициям. Таков был оркестр к моменту назначения Мравинского.

Начало их совместной работы оказалось трудным. Привыкшие повелевать молодыми дирижерами, «старожилы» встретили нового руководителя сдержанно и настороженно. Многих ветеранов отпугнули и возраст Мравинского (он был едва ли не самым молодым членом коллектива), и отсутствие у него опыта руководства оркестром. К его шестилетнему пребыванию в театре, где он специализировался в основном на балетном репертуаре, тоже отнеслись весьма скептически. А когда Мравинский с первых шагов стал вводить строгую дисциплину, в среде оркестрантов начались скрытые противодействия. Опытные музыканты, игравшие со многими знаменитыми дирижерами, не стеснялись на репетициях поправлять Мравинского, ссылаясь при этом на авторитетные имена. И надо было обладать незаурядной выдержкой, чтобы в такой атмосфере не только не растеряться, но и настойчиво утверждать свои принципы в работе. (Справедливости ради надо сказать, что в оркестре были музыканты, врывшиеся в нового главного дирижера, готовые поддержать его.)

И молодой руководитель неуклонно проводил свою линию: высоко ценя традиции замечательных мастеров дирижерского искусства и многое от них перенимая, он стремился найти и собственный путь в занятиях с оркестром, и собственный подход к освоению классики. Что же касается методов работы, то Мравинский определил их предельно четко. Это — максимум требовательности, организованности в системе занятий, упорство в достижении цели, постоянный контроль за выполнением поставленных задач — больших и малых. Время показало, что именно такой подход, такие установки и нужны были этому коллективу.

В первые три сезона (до начала войны) Мравинский провел огромную работу, сыграв со своим оркестром более 100 произведений. Основное внимание он уделил освоению зарубежной классики, и в первую очередь — сочинениям Бетховена. В 1939 году он играл Вторую, Четвертую, Пятую и Девятую симфонии (Вторую и Девятую впервые)

и Фантазию для фортепиано, хора и оркестра (фортепианную партию в ней исполняла М. Юдина); в 1940 и 1941 годах все исполненные дирижером бетховенские произведения были для него премьерными: это Первая и Шестая симфонии, музыка к «Эгмонту», Торжественная месса, скрипичный и Четвертый фортепианный концерты, увертюры «Кориолан», «Прометей» и «Освящение дома» *. К «проблеме Бетховена» Мравинский подошел с величайшей серьезностью, терпеливо и настойчиво пролагая путь к собственному пониманию и ощущению бетховенского стиля: решение столь трудной задачи он с первых же шагов своей деятельности видел в сложном переплетении исполнительских традиций со смелым, даже дерзновенным подходом к этой музыке, подсказанным сегодняшним видением Бетховена, когда уже ясны не только истоки его творчества, но и четко прослеживается тот путь, по которому Бетховен «направил» дальнейшее развитие симфонической музыки. Поэтому, как верно отмечали многие исследователи и критики, писавшие об искусстве Мравинского, к Бетховену дирижер шел и через Вагнера и Брукнера, и через Генделя, Баха, Моцарта...

Симфонические фрагменты из вагнеровских опер с первого же их появления в программах Мравинского (январь 1939 года) стали неотъемлемой частью его репертуара **. Вагнера дирижер осваивал быстро и без особого труда: здесь помог тот «слуховой багаж», который Мравинский накапливал и в юношеские годы, когда служил статистом, и во время дирижерской работы в театре; на эти стойкие впечатления наложились еще и «филармонические уроки» — работа видных немецких и австрийских мастеров, часто обращавшихся к Вагнеру (показательно, что, уже бу-

* Интересно, что к фортепианной Фантазии, увертюрам «Прометей» и «Освящение дома» Мравинский больше не возвращался, Вторую симфонию сыграл еще раз только в Новосибирске (1942), а Первую возобновил лишь спустя 40 (!) лет...

** Уже в те годы у Мравинского сложилась основа вагнеровского репертуара. Это — «Полет валькирий» («Валькирия»), «Шелест леса» («Зигфрид»), Траурный марш («Гибель богов»), увертюры к «Тангейзеру», «Нюрнбергским мастерзингерам», «Летучему голландцу», вступление и антракт к третьему акту из «Лоэнгрина», вступление и «Смерть Изольды» («Тристан и Изольда»).

дучи главным дирижером прославленного оркестра, Мравинский не переставал учиться; так, многое почерпнул он, посещая репетиции и концерты известного вагнериста Лео Блеха, гастролировавшего в Ленинграде весной 1941 года).

С первых лет симфонической деятельности Мравинский проявил стойкую любовь к симфониям Брукнера — композитора, к которому в те годы еще не обращался ни один советский дирижер. В декабре 1938 года он играет Четвертую («Романтическую») симфонию, через год — Седьмую и еще через год — Девятую. Уже эти первые опыты освоения Брукнера были исключительно успешными и вызвали восторженные отклики.

Если в Брукнере Мравинский нашел себя сразу, то с Моцартом этого не произошло. Правда, в довоенный период дирижер включал в свои программы главным образом инструментальные концерты и оперные увертюры великого композитора. Симфонии, которые он играл в те годы (знаменитая соль-минорная * и «Юпитер»), причем, по отзывам музыкантов и прессы, играл интересно, — впоследствии исчезли из его репертуара. Что касается других сочинений Моцарта, то они нередко вызвали упреки в печати, упреки, по всей вероятности, справедливые (говорилось об «утяжелении» звучности, об «излишней строгости», даже «холодности» исполнения). К «своему» Моцарту Мравинский пришел после долгой, кропотливой работы уже в 50-х годах, а о результатах этой работы говорит хотя бы тот факт, что Моцартом Мравинского восхищались в Вене...

Большой удачей музыканта в те годы стало исполнение монументальной оратории Генделя «Иуда Маккавей», которую весной 1939 года он трижды сыграл в Ленинграде и дважды в Москве. Осваивая музыку XVIII века, Мравинский обращается (хотя и спорадически) к сочинениям Корелли, Баха, Глюка, Гайдна. Упомянем еще три масштабных зарубежных произведения, сыгранных дирижером в довоенные годы: это Пятая симфония Малера, испол-

* Соль-минорная симфония была сыграна Мравинским всего один раз (13 марта 1941 года) в довольно необычном, но смелом сочетании: в тот же вечер шли Маленькая сюита Стравинского, «Пляска смерти» Листа и «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса.

ненная с поистине щедрым артистическим размахом, но оказавшаяся все же единственной маляровской партитурой в репертуарном багаже дирижера; Реквием Берлиоза, прозвучавший у Мравинского мужественно и строго, без романтической патетики и оперной пышности; и наконец Третья симфония Брамса, с которой дирижер начал освоение брамсовских симфоний и в исполнении которой уже тогда слились воедино трепетная мысль и строгое чувство...

Что касается русской классики, то, помимо частого обращения к музыке Чайковского (особенно — в 1940 году, в связи с широким празднованием 100-летия со дня рождения великого композитора), необходимо упомянуть о двух больших творческих удачах Мравинского: блистательном исполнении им скрябинской «Поэмы экстаза» (декабрь 1938 года), которая, кстати, не звучала на филармонической эстраде с конца 20-х годов, и тонкой, вдумчивой интерпретации сюиты из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова. Кроме того, Мравинский с успехом играл сюитные композиции, составленные им самим из оркестровых и вокальных фрагментов двух величайших оперных эпопей — «Ивана Сусанина» Глинки и «Князя Игоря» Бородина *.

Расширяя в те годы репертуар по всем направлениям, Мравинский быстро завоевал славу активного и последовательного пропагандиста советской музыки. Уже в ноябре 1938 года (через месяц после дирижерского конкурса) он участвует в декаде советской музыки в Москве, где исполняет Вторую симфонию московского композитора Е. Голубева (впервые), а также повторяет сочинения, получившие широкую известность и тесно связанные с его именем, — речь идет о Пятой симфонии Шостаковича и фортепианном концерте Хачатуряна. В первой половине 1939 года Мравинский осуществляет несколько премьер; среди них — Таджикская сюита Б. Арапова, Рапсодия для виолончели с оркестром З. Компанейца, «Прелюдия памяти

* Из «Ивана Сусанина» обычно исполнялись увертюра, романс и ария Антонида, ария Сусанина, вальс, мазурка и краковяк; из «Князя Игоря» — увертюра, ария Игоря, половецкие пляски; нередко к этим номерам добавлялись хор поселян, плач Ярославны, арии Кончака и Галицкого.

Пушкина» Ю. Кочурова, Сюита на карельские темы Л. Теплицкого. Тогда же под его управлением звучат Две песни о Ленине А. Пейсина, фрагменты «Героической оратории» М. Юдина, сюита «Федька» В. Томилина и фрагменты из киномузыки И. Дунаевского («Дети капитана Гранта», «Волга-Волга», «Искатели счастья»).

Ровно через два года после знаменательной премьеры Пятой симфонии Шостаковича — 21 ноября 1939 года — Мравинский становится первым исполнителем его новой симфонии. И хотя Шестая не получила в те годы единодушного одобрения (истинное признание пришло к ней позже), ее премьера стала важным событием в советском музыкальном искусстве предвоенных лет, а в деятельности Мравинского и руководимого им оркестра — одним из самых значительных этапов.

Интересно, что в одной программе с Шестой симфонией (этим концертом открылась очередная ленинградская декада советской музыки) были еще две премьеры: сюита В. Щербачева «Петр I», основанная на музыке к одноименному кинофильму, и Романтическая поэма для скрипки с оркестром В. Желобинского, которую играл И. Шпильберг.

Завершая эту «краткую сводку» сочинений советских авторов, сыгранных Мравинским за три предвоенных сезона, укажем еще на фортепианный концерт ленинградского композитора О. Евлахова, прозвучавший впервые в мае 1941 года (солист М. Хальфин) и вошедший, наряду с Поэмой Хачатуряна и Шестой симфонией Шостаковича, в программу концерта Пленума Оргкомитета Союза композиторов, который проходил в Ленинграде и был посвящен проблемам советского симфонизма. Из всех перечисленных здесь сочинений советских авторов только Шестая симфония Шостаковича прочно вошла в репертуар оркестра и дирижера; к остальным произведениям Мравинский более не возвращался, если не считать одноразового исполнения сюиты Щербачева «Петр I» в военную пору... И все же работа над этими сочинениями не прошла даром: она приносила не только бесценный опыт в освоении новой музыки, но и вырабатывала те высокие критерии в ее оценках, которые, постепенно сужая круг авторов и сочинений,

привели к разумному и даже вынужденному ограничению современного репертуара дирижера.

Итак, в первые три филармонических сезона Мравинский работает поистине стремительными, лихорадочными темпами; при этом нельзя еще раз не отметить обстановку скрытого недовольства, а иногда и явной неблагожелательности. И здесь нельзя не восхититься волей и упорством дирижера: он не просто расширяет репертуар, накапливает исполнительский багаж,— он ежедневно, ежечасно старается убедить оркестр в правоте своих художественных и воспитательных методов. И результаты не заставили себя ждать.

Кульминационным событием в предвоенной истории коллектива стали московские гастроли во время декады ленинградского искусства в мае 1940 года*. В Москве оркестр выступал впервые, и это придавало гастролям особенно ответственный характер. Пять концертов коллектива (три из них провел Мравинский, по одному Н. Рабинович и К. Элиасберг**) явились, по общему признанию музыкантов, слушателей и прессы, подлинным праздником музыки. «Давно уже столица Советского Союза не слыхала столь совершенной со всех точек зрения оркестровой игры»,— писал дирижер Лео Гинзбург (111). Десятки восторженных рецензий отмечали исключительные ансамблевые качества, высокую культуру ленинградского оркестра и его молодого руководителя. «Игра ленинградцев замечательно прежде всего идеальным ансамблем, той слитностью, цельностью исполнения, которая достигается долгими годами совместной работы, высокой культурой участ-

* Примечательными вехами в 1938—1940 годах были также фестиваль, проведенный оркестром в колхозах Ленинградской области, и летние выезды в Кисловодск.

** Программы Мравинского, наряду с редко исполнявшимися в те годы классическими сочинениями, включали и новые работы ленинградских композиторов: 20 мая — сюита № 2 В. Щербачева, «Франческа да Римини» Чайковского, Пятая симфония Шостаковича; 23 мая — Романтическая поэма А. Животова, пятая картина балета «Тиль Уленшпигель» М. Штейнберга, Шестая симфония Чайковского; 25 мая — вступление и «Смерть Изольды» из «Тристана и Изольды» Вагнера, Первый концерт для скрипки с оркестром Паганини, Седьмая симфония Брукнера (солист И. Шпильберг).

ников, хорошим художественным руководством,—свидетельствовал музыковед А. Соловцов.— Превосходна насыщенная, теплая и чистая звучность струнной группы оркестра, хороши медные инструменты, но, пожалуй, наибольшего внимания заслуживает группа деревянных духовых: в каждой сольной фразе, сыгранной деревянными, чувствовался первоклассный артист, не только мастерски владеющий своим инструментом, умеющий придать выразительность исполняемому отрывку, но и ясно понимающий его место в общем замысле композитора» (110).

В прессе отмечался «большой и заслуженный успех» Мравинского (см.: 113). Особенных похвал удостоились исполнения Шестой симфонии Чайковского, Пятой Шостаковича и Седьмой Брукнера; показательно, что эти партитуры и по сей день украшают репертуар дирижера, по праву считаясь едва ли не наиболее выдающимися его достижениями...

Гастроли в Москве явились итогом упорной работы ленинградцев и со всей очевидностью показали, что оркестр, сохранив превосходный творческий заряд прежних лет, достиг нового качества и вступил в полосу нового, пожалуй, невиданного еще за всю его историю расцвета. Новое качество заключалось не столько в повышении уровня мастерства, сколько в постоянном стремлении подчинить это мастерство высоким идейно-художественным задачам. Конечно, говоря об облике предвоенного оркестра, нельзя не сказать о его виртуозной технике, великолепном ансамбле, культуре звука, чувстве стиля. Вместе с тем, успешно решая технологические и репертуарные проблемы, оркестр, умело направляемый молодым руководителем, не замыкался в кругу этих проблем и всю художественную работу проводил с подлинно пропагандистской заинтересованностью. Эта черта приобрела в предвоенные годы устойчивый характер и стала отличительным свойством коллектива.

Так в оркестре начинался новый этап, отмеченный печатью таланта и мастерства Мравинского. А молодой дирижер продолжал трудиться с такой интенсивностью, что даже близкие и друзья, высоко ценившие его работоспособность и настойчивость, были поражены и обеспоко-

ны. Выступая в мае 1941 года на очередной конференции слушателей, художественный руководитель филармонии И. Соллертинский говорил: «Мравинский провел титаническую работу. Ему, в его амплу главного дирижера, пришлось взять на себя весь монументальный и весь остальной мировой симфонический репертуар. Он должен был проводить и Бетховена, и Чайковского, и Берлиоза. Он должен был овладеть и Малером, и Брукнером. Ему принадлежит честь дирижирования Пятой и Шестой симфониями Шостаковича. Скажу без преувеличения: всякий другой дирижер меньшего масштаба сломился бы под этой непосильной ношей, и у нас, музыкантов, друзей Мравинского, не раз возникало сомнение: не поплатится ли он менингитом, взяв на себя репертуар, который доньше был разделен между первоклассными западноевропейскими дирижерами. Но к чести Мравинского (я говорю это как музыкант, а не как художественный руководитель филармонии), он из этого испытания — действительно испытания огнем — вышел блестяще».

Поворотным этапом как в истории оркестра, так и в жизни и деятельности Мравинского стала Великая Отечественная война. Суровые испытания, выпавшие на долю нашей страны, резко изменили и будни коллектива, и его планы, и сам характер работы. Отныне все подчинилось единой цели: мобилизовать все силы на борьбу с захватчиками — борьбу и боевую, и моральную.

Уже в июне 1941 года многие артисты оркестра вошли в состав концертных бригад для обслуживания кораблей Балтийского флота, сборных пунктов воинских частей. В июле выступления музыкантов коллектива проходили в основном на Ленинградском фронте, призывных участках, в госпиталях. Большинство оркестрантов участвовали в строительстве оборонных объектов и бомбоубежищ. Некоторые ушли в народное ополчение.

В августе, согласно решению правительства, оркестр был эвакуирован в глубокий тыл. Коллектив оставлял родной город в суровые и тревожные дни, когда вокруг Ленинграда уже смыкалось кольцо вражеской блокады. 4 сентября, после почти двухнедельного, трудного и небезопасного пути (поезд, в котором ехали музыканты, часто попа-

дал в районы действия вражеской авиации), оркестр прибыл в Новосибирск *. Вначале разместились в одном из залов ожидания новосибирского железнодорожного вокзала, но на следующий же день, не завершив еще выгрузки вещей, солисты оркестра начали выступления в воинских частях и госпиталях. Трудностей организационного плана было немало. Был даже период (правда, непродолжительный), когда сама необходимость деятельности оркестра в военное время ставилась под сомнение. Однако руководство филармонии и местные общественные организации вошли с ходатайством во Всесоюзный комитет по делам искусств, и вопрос был решен положительно.

Большие дискуссии вызывала и проблема репертуара. Поначалу многие считали, что в городе, где тогда еще не было своего симфонического оркестра, выступления ленинградцев не привлекут публику и в лучшем случае здесь можно играть лишь популярную и легкую для восприятия музыку. Но Мравинский категорически воспротивился этому. По его настоянию в концертных программах был взят курс на пропаганду высоких образцов классической музыки. И уже в конце 1941 года симфонические концерты, в которых исполнялась музыка Чайковского и Бетховена, Моцарта и Глинки, Римского-Корсакова и Брамса, собирали такую большую аудиторию, что решено было организовать специальные симфонические циклы в Доме Красной Армии и Клубе завода им. В. П. Чкалова. Открылся филиал филармонии в одном из индустриальных пригородов Новосибирска. Помимо того оркестр постоянно участвовал в радиопередачах. Объем работы артистов оркестра намного превышал довоенный, но все трудилось с максимальной организованностью и полнейшей творческой отдачей, несмотря на сложные условия, неприспособленность помещений для репетиций и концертов и т. д.

Показательно, что в первом же интервью после возвращения в Ленинград Мравинский отметил эту сторону

* В Новосибирск были эвакуированы также Ленинградский театр драмы им. А. С. Пушкина, Ленинградский институт театра и музыки, фонды Третьяковской галереи, Центральный театр кукол под руководством С. Образцова, джаз-оркестр Л. Утесова и некоторые другие художественные коллективы.

работы оркестра в Сибири: «Всюду, где приходилось выступать нашему коллективу, мы чувствовали себя посланцами Ленинграда, а это, как известно, налагает большие обязательства на каждого из нас. Никогда, ни при каких обстоятельствах, мы не позволяли себе снижать того уровня творческой работы, какой требовали от нас ленинградские слушатели» (124).

За три года, проведенные в Сибири, коллектив дал 538 концертов (интересно, что эта цифра намного превышает количество концертов, прошедших во всей Сибири до Великой Октябрьской революции). Выступления ленинградцев посетили около 400 000 слушателей. Состоялось также свыше 240 концертов по радио. Деятельность оркестра оказала огромное влияние на культурную жизнь сибирских городов. Премьеры новых сочинений советских композиторов, пропаганда русской музыкальной классики, выезды в города Сибири и Средней Азии, концерты в воинских частях, шефские выступления оркестра и групп музыкантов — таковы основные стороны деятельности коллектива в Сибири, оставившей неизгладимый след в культурной жизни края. «Одним из важнейших итогов пребывания Ленинградской филармонии в Новосибирске было решительное поднятие музыкальной культуры трудящихся города и превращение Новосибирска в большой музыкальный центр Советского Союза, — писал новосибирский музыковед Е. Зингер. — Деятельность филармонии стимулировала рост творческих кадров сибирской столицы. Благодаря содействию авторитетных музыкальных деятелей в Новосибирске оформился Союз советских композиторов» (10, 85) *. К этому следует добавить, что вскоре после отъезда ленинградцев в Новосибирске открылись оперный театр, филармония, музыкальное училище (а впоследствии и консерватория).

В условиях эвакуации вся работа оркестра, как творческая, так и организационная, направлялась и осуществлялась Мравинским. Он вникал в каждую деталь жизни и деятельности коллектива, сколь бы на первый взгляд

* Показательно, что эта статья содержит перечень всех программ Ленинградского оркестра, сыгранных в эвакуации.

незначительна она ни была. Вместе с тогдашним художественным руководителем филармонии И. Соллертинским он тщательно обдумывал репертуар концертов. Естественно, что основу его составляла русская классическая музыка. Особое внимание уделялось сочинениям советских авторов; и ранее написанные, и только что созданные, они постоянно звучали в программах ленинградского коллектива.

Волнующим событием стала новосибирская премьера Седьмой симфонии Шостаковича, которая состоялась 9 июля 1942 года в присутствии автора. Оркестр и Мравинский работали над симфонией с колоссальной энергией, исключительным творческим подъемом. «В Новосибирске я вновь почувствовал себя в такой знакомой ленинградской атмосфере,— писал Шостакович после возвращения из сибирской столицы в Куйбышев, где он жил в то время.— Далеко, в центре Сибири, я вдруг ощутил многое ленинградское, от чего так отвык и к чему меня так бесконечно тянет. В период репетиционной работы и во время концертов я вновь почувствовал ту необходимую в творческом процессе заинтересованность, ту высокую музыкальную культуру, которые так характерны для искусства города Ленина» (118).

Успех симфонии, исполненной в течение недели 4 раза (9, 11, 12 и 15 июля), был грандиозным. В прессе появились десятки восторженных откликов. Вот что писал Л. Утесов: «Я только что вернулся домой с концерта — концерта необыкновенного. Таких концертов на долю человека за всю жизнь приходится немного... Разве можно написать о Седьмой симфонии, прослушав один раз! Это настолько захватывающе, грандиозно, что разобраться в своих ощущениях я бессилён. Одно знаю,— это бесмертно, как все великое в искусстве. В этом концерте было все, что делает искусство настоящим: гениальный композитор, талант — дирижер и художник — оркестр». Этим исполнением были захвачены не только слушатели и музыканты, но и сам Шостакович: «Я с нетерпением ждал первого концерта в Новосибирске. Но должен сознаться, что тонкость отделки, точность передачи партитуры, артистизм исполнения,— все это поистине поразило

меня. И как приятно было думать, что за долгие месяцы разлуки с родным и любимым городом оркестр Ленинградской филармонии не только бережно сохранил все свои лучшие качества, но и сумел значительно приумножить их. Оркестр завоевал любовь и признательность новосибирских слушателей».

А спустя два месяца после новосибирской премьеры композитор, говоря об исполнении Седьмой симфонии многими оркестрами, вновь отдает предпочтение ленинградскому коллективу и его руководителю: «В нашей стране симфония исполнялась во многих городах. В родном Ленинграде ею дирижировал К. Элиасберг. Москвичи слушали ее несколько раз под управлением С. Самосуда. Во Фрунзе и Алма-Ате симфонию исполнял Государственный симфонический оркестр, руководимый Н. Рахлиным. Я глубоко благодарен советским и иностранным дирижерам за ту любовь и внимание, какое они проявили к моей симфонии. Но наиболее близко мне как автору прозвучала она в исполнении оркестра Ленинградской филармонии под управлением Евгения Мравинского» (119).

Столь же значительным событием стало первое исполнение в Новосибирске и Восьмой симфонии Шостаковича, посвященной Мравинскому. Это было 5 и 6 февраля 1944 года. Однако премьеры симфонии состоялась в Москве, куда Мравинский выезжал на довольно длительный срок поздней осенью 1943 года. Конечно, основной целью поездки была работа над новой симфонией Шостаковича. Одновременно Мравинский принимал участие в юбилейной сессии, посвященной 50-летию со дня смерти Чайковского; цикл концертов, посвященных этой дате, открылся выступлением Мравинского с Государственным симфоническим оркестром Союза ССР: 16 ноября в Большом зале Московской консерватории в их исполнении прозвучали Шестая симфония, Первый фортепианный концерт (солист Л. Оборин) и Итальянское каприччио. В этот же период Мравинский много работал с Мясковским над партитурой его Двадцать четвертой симфонии (она была сыграна впервые 16 февраля 1944 года в Новосибирске, а в конце того же года повторена в Ленинграде, куда оркестр возвратился в сентябре). Кроме того,

командировка в Москву была связана для Мравинского и со многими чисто организационными вопросами, которые в первую очередь касались деятельности оркестра.

Работа над Восьмой симфонией Шостаковича и вся последующая, ныне уже 40-летняя жизнь его сочинения — одна из самых значительных страниц творческой судьбы Мравинского. Первые исполнения симфонии прошли 3, 4, 10 и 19 ноября 1943 года в Москве при участии Госоркестра СССР и вызвали массу откликов. Асафьев назвал Восьмую «величавым трагическим эпосом только что пережитой человечеством страшной поры», «эпической песней трагедийного содержания о безграничной выносливости человеческого сердца, не сгибаемого никакими ужасами». Не случайно в двух этих высказываниях повторяются слова — эпос, трагедийность... Восьмая Шостаковича — потрясающий документ военной эпохи. Сила воздействия ее необычайна, выразительные средства — неистовы и терпки, но вместе с тем свежи и трепетны. «Слушая Восьмую симфонию Шостаковича, — отмечал после премьеры писатель Леонид Леонов, — я все время чувствую, что властная рука композитора как бы подводит меня к... окнам в мир, полный еще не известных мне явлений... Я наслаждался этой непривычной, как бы первозданной свежестью звуков» (122).

Интересны образные ассоциации, которые симфония вызвала у другого свидетеля ее премьеры, французского писателя Жана Ришара Блока: «Эта музыка потрясает вас, поражает, побеждая вдруг единым словом, произнесенным шепотом, она погружает вас в мечты. „Похищение сабинянок“ римлянами, наделенными даром поэзии. Яростный гул, прерываемый чарующим голосом. Громовые раскаты, перебиваемые плясками мертвых и песнями живых. Отдых на краю вулкана, нежные слова под грохот танков, мечты о будущем среди летающих вокруг снарядов. И, в конечном итоге, именно песне нежности и будущему принадлежит последнее слово» (121).

...Мравинский удостоился чести быть не просто первым исполнителем этой партитуры: во время репетиций автор, покоренный его работой, навечно связал свое детище с именем дирижера, посвятив ему Восьмую. Мравинский,

в свою очередь, проявил завидную преданность и верность этому сочинению Шостаковича...

В военные годы дирижер подготовил и осуществил еще несколько премьер сочинений советских авторов. Правда, большая их часть не оставила существенного следа в творческой судьбе дирижера: это упоминавшаяся уже Двадцать четвертая симфония Мясковского, сюита Щербачева «Гроза», симфония Мурадели «Памяти С. М. Кирова», Вариации на тему русской народной песни Шебадина, вокально-симфоническая поэма А. Локшина «Жди меня» на стихи К. Симонова; удивительно, что в этот список попало и столь выдающееся сочинение, как кантата Прокофьева «Александр Невский», — после единственного исполнения (27 февраля 1943 года) Мравинский к ней не возвращался (интересно, что то же случилось с популярнейшей «Классической симфонией», которая была исполнена дирижером в 30-х годах всего один раз). Зато впервые сыгранная в Новосибирске (в концерте 19 апреля 1942 года) Вторая сюита из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева стала впоследствии одним из наиболее репертуарных сочинений Мравинского и — что самое главное — одним из шедевров его искусства.

Русскую классику дирижер включал в свои новосибирские программы постоянно. Здесь необходимо отметить, что именно в военную пору Мравинский впервые сыграл Четвертую симфонию Чайковского (16 мая 1944 года) и «Арагонскую хоту» Глинки (18 апреля 1943 года). Репертуар тех лет включал в себя также многие сочинения Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Глазунова, Лядова, Скрябина, Танеева, Аренского, Черепнина... Чайковскому было отведено особое место — Мравинский сыграл в тот период почти 25 его сочинений.

Исполнялась в эти годы и зарубежная музыка. К концу 1942 года дирижер завершил цикл бетховенских симфоний, исполнив Седьмую, Третью и Восьмую симфонии великого композитора. Часто обращался он в эти годы к Пятой симфонии и особенно к «Эгмонту», — постоянное участие в этой композиции принимал замечательный актер Ю. М. Юрьев, великолепно читавший монолог Эгмонта... Появились в репертуаре Мравинского также сочинения не-

мецкой и австрийской музыки, которые вошли затем в золотой фонд его искусства: здесь в первую очередь необходимо назвать две симфонии Брамса — Первую и Четвертую, а также Неоконченную симфонию Шуберта и две пьесы Вебера — «Приглашение к танцу» (в оркестровке Ф. Вейнгартнера) и увертюру к опере «Оберон». Особую ветвь военного репертуара дирижера составила французская музыка, освоенная в те же годы: «Фантастическая симфония» Берлиоза, отрывки из его драматической легенды «Осуждение Фауста», сюита Бизе «Арлезианка», два ноктурна Дебюсси («Облака» и «Празднества»), рапсодия Шабрие «Испания», симфоническая пьеса Онеггера «Пасифик 231»; нередко из этих и некоторых других сочинений складывались тематические программы, посвященные французской музыке. Часто обращался дирижер к полюбившейся ему еще с довоенной поры композиции «Пер Гюнт» с музыкой Грига и текстом Ибсена. Добавим к этому списку сочинения Моцарта, Гайдна, Россини, Листа, Сметаны, Вагнера, Брукнера. И наконец, немалое место Мравинский отводил в те годы балетной музыке и популярным симфоническим миниатюрам И. Штрауса, Делиба, Сен-Санса, Дриго, Массне, П. Лакма...

В годы войны оркестр и его главный дирижер не ограничивали свою деятельность концертами в Новосибирске. С успехом прошли гастрольные выступления в других городах Сибири, Алтайском крае и Средней Азии. Ленинградские музыканты побывали в Омске, Томске, Барнауле, городах Кузбасса (Ленинск-Кузнецкий, Новокузнецк, Прокопьевск, Кемерово). В октябре 1943 года оркестр гастролеровал в Ташкенте и Фергане. Всего коллектив провёл 56 выездных концертов. Группы музыкантов продолжали выезжать в части Сибирского военного округа, а также в подразделения Дальневосточного, Воронежского, Брянского, Карельского и Ленинградского фронтов. Таким образом, маршруты военных дорог артистов оркестра простирались буквально через всю страну.

Итоги работы коллектива в Сибири — это сотни концертов и десятки впервые исполненных сочинений. Это значительно возросший уровень мастерства оркестра:

«...за годы, проведенные в Сибири,— отмечает В. Богданов-Березовский,— симфонический оркестр Ленинградской филармонии продолжал творчески расти, стал еще дисциплинированнее в ансамбле, еще пытливее и целеустремленнее в работе» (2, 148—149). Конечно, здесь в первую очередь сказался тот невиданный энтузиазм, которым были охвачены труженики тыла. Но нельзя переоценить в этом плане и роль Мравинского, сумевшего в трудных условиях военного времени добиться от оркестрантов идеальной дисциплины и ревностного отношения к работе. Показательно и то, что исключительная требовательность Мравинского оказала влияние на весь (правда, сравнительно небольшой в те годы) круг дирижеров, работавших с оркестром. В первую очередь это относится к Курту Зандерлингу, эмигрировавшему из гитлеровской Германии в середине 30-х годов и занявшему еще в 1941 году должность постоянного дирижера филармонии. Кроме Мравинского и Зандерлинга в военные годы с оркестром выступали Н. Рабинович, М. Паверман, А. Стасевич, Н. Шкаровский, А. Пономаренко.

Но, пожалуй, наиболее значительным итогом трехлетнего пребывания оркестра в Сибири стало приобщение сотен тысяч слушателей к симфонической музыке. Об этом лучше всего говорили сами сибиряки, тепло прощаясь с коллективом перед его отъездом в родной город. Вот некоторые из отзывов, помещенных в газете «Советская Сибирь» 2 августа 1944 года, когда закончился обширный цикл прощальных концертов, объявленных филармонией. «Все мы знаем, какой огромной популярностью пользовался оркестр филармонии. Слушая в течение трех лет его концерты, художественный уровень которых неизменно был высок, каждый из нас чувствовал, как вдохновляет музыка, как она учит творить и побеждать»,— таков отзыв Н. Рыбина, главного технолога одного из заводов. «Я как преподаватель литературы живо наблюдала облагораживающее влияние музыки на детей и глубоко благодарна филармонии за то, что ее концерты помогли мне в воспитании художественных навыков у детей,— писала педагог школы № 50 Ю. Манусович.— Оркестр пробуждал самые лучшие, возвышенные чувства нашего юношества».

Мнение сотен любителей высказал заслуженный артист РСФСР Л. Любашевский, обратившийся к оркестру со словами глубочайшей признательности: «Если бы каждую свою строчку я превратил в стих, я покрыл бы славой весь ваш замечательный оркестр. Если бы всю радость, которую я получил от вашей музыки, я мог вернуть вам, ее хватило бы, чтобы сделать счастливым каждого из вас. Но я могу только сказать спасибо за все наслаждения, доставленные мне оркестром, за воспитание чувств, за культуру, за любовь, привитую мне к музыке и ее великим творцам, за желание служить своей Родине в годы ее тяжелых испытаний так, как это делаете вы».

Во всех отзывах подчеркивалась выдающаяся роль Мравинского не только в успехах самих концертов оркестра, но прежде всего — в воспитании коллектива и пропагандистском характере его деятельности.

В начале сентября 1944 года оркестр возвратился в Ленинград. Перед открытием нового сезона коллектив претерпел значительные изменения: часть музыкантов ушла на заслуженный отдых; вновь пришли в оркестр те его участники, которые оставались в Ленинграде на протяжении всего блокадного периода или находились в Ташкенте вместе с консерваторией; несколько оркестрантов, демобилизовавшись из рядов Красной Армии, вернулись на прежнюю работу; влились в коллектив и свежие молодые силы — воспитанники музыкальных вузов страны.

Первые концерты в белоколонном зале коллектив официально объявил отчетными, желая тем самым продемонстрировать итоги трехлетней напряженной работы в Сибири. Ленинградцы восторженно встретили филармонический оркестр и его руководителя: каждое их выступление становилось радостным событием в музыкальной жизни города. «Отчетные концерты показали, что первоклассный оркестровый коллектив, который считался одним из лучших в стране, не только сохранил строгие традиции ленинградской исполнительской культуры, но и привнес в них еще большую яркость выражения», — отмечалось в газете «Ленинградская правда» (125).

Отчитываясь перед ленинградцами, Мравинский прежде всего знакомит их со своими капитальными работами

новосибирского периода: уже 11 ноября 1944 года он исполняет Седьмую симфонию Шостаковича, а менее чем через месяц — Восьмую. Вслед за этими монументальными партитурами в Большом зале филармонии звучит одно из новых сочинений Мясковского — Двадцать четвертая симфония. Одновременно Мравинский выносит на суд ленинградских слушателей три сочинения, ставших впоследствии значительными его исполнительскими достижениями, — Третью симфонию Бетховена, Первую Брамса и Неоконченную Шуберта. В феврале 1945 года вместе с «Фантастической симфонией» Берлиоза, «освоенной» в Новосибирске, Мравинский впервые обращается к двум сочинениям Равеля: одно из них — фортепианный концерт (его играл известный ленинградский пианист А. Каменский) — более не встречалось в программах дирижера; другое, напротив, Мравинский охотно повторял впоследствии — речь идет о знаменитом Болеро. В том же сезоне дирижер осуществил интересную работу, сыграв всю музыку Шумана к байроновскому «Манфреду»; к этой партитуре, как, впрочем, и к другим сочинениям Шумана, Мравинский затем не возвращался... И наконец, в самые последние дни сезона, когда страна праздновала великую Победу, дирижер исполнил — впервые в Ленинграде — одно из самых значительных сочинений той поры — Пятую симфонию Прокофьева.

В феврале—марте 1946 года оркестр во главе с Мравинским (второй дирижер К. Зандерлинг) гастролировал в Финляндии. Это была первая зарубежная поездка не только в биографии Заслуженного коллектива и Мравинского, но и первый выезд за рубеж отечественного симфонического оркестра. Концерты проходили в двух крупнейших залах Хельсинки: в помещении Национального драматического театра и в зале «Мессухали», вмещающем около 8000 слушателей. Все 9 концертов оркестра (5 из них провел Мравинский, 4 — Зандерлинг) вызвали огромный интерес и широкой публики, и финской музыкальной общественности, и гостей из соседних северных стран. На концертах присутствовали члены правительства Финляндии, видные музыкальные деятели. Один из концертов по просьбе министра просвещения был адресован

школьникам финской столицы. В программах концертов Мравинского фигурировали сочинения 13 авторов: Шестая симфония, «Франческа да Римини» и сюита из «Щелкунчика» Чайковского, Пятая симфония Шостаковича, Пятая Бетховена, Четвертая Брамса, Болеро Равеля, оркестровые фрагменты из опер Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Вебера, Россини, Бизе, инструментальные концерты Чайковского и Рахманинова. Солистами в концертах выступали скрипачка Г. Барينوва, пианист Я. Зак, певец П. Лисициан.

Уже после второго концерта Мравинского газета «Кансан саномат» писала: «Финляндия почитает за честь первой заграничной страной принимать знаменитый оркестр... Этот блестящий, мирового класса художественный коллектив приносит нам привет из страны, где государственная власть всячески поддерживает культурную жизнь народа, из страны, где из каждого гражданина стремятся... воспитать друга и ценителя искусства». Подобные отзывы можно было прочесть на страницах многих финских газет. Приведем еще одно высказывание; оно принадлежит музыкальному обозревателю газеты «Ууси Суоми»: «Подобные концерты являются событиями, которых в нашей музыкальной жизни можно ждать годами... Редко дирижер и музыканты могут сливаться в одно целое так, как это происходит, когда Мравинский дирижирует замечательным оркестром». Так начиналась одна из самых блистательных страниц в истории коллектива и в деятельности Мравинского — их совместные выступления за рубежом*. В том же 1946 году заслуги Евгения Мравинского дважды отмечаются правительством: весной ему было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, а в конце года присуждена Государственная премия СССР I степени за достижения последних лет в области концертно-исполнительской деятельности.

* Во время гастролей в Финляндии Мравинский, Зандерлинг и Барينوва получили возможность посетить знаменитого финского композитора Яна Сибелиуса в его загородном доме, из которого он, как известно, почти не выезжал с конца 20-х годов. Встреча с ним произвела неизгладимое впечатление на наших музыкантов.

На первые послевоенные сезоны приходится и единственные в практике Мравинского «единоличные» зарубежные выступления (как до того, так и впоследствии дирижер выезжал за рубеж лишь со своим оркестром). Дважды выступив на фестивале «Пражская весна» (в июне 1946 года и в мае 1947 года), Мравинский завоевывает репутацию выдающегося музыканта и по существу впервые достойно представляет за пределами страны молодую советскую дирижерскую школу. В 1946 году на юбилейном фестивале, посвященном 50-летию Пражской филармонии, Мравинский проводит два концерта с ее знаменитым симфоническим оркестром: в обеих программах он играл Пятую симфонию Шостаковича и Вторую сюиту из балета Прокофьева «Ромео и Джульетта». Кроме того, в каждом из концертов он аккомпанировал выдающимся советским музыкантам: в первом случае — Д. Ойстраху (игравшему скрипичный концерт Чайковского), во втором — Л. Оборину (фортепианный концерт Хачатуряна). «Советский дирижер имел огромный успех...— сообщалось в корреспонденции из Праги.— Едва ли кто-нибудь продемонстрировал такую проработку деталей, такое соотношение звучания с внутренней динамикой произведений, такое умение связать все детали в единое целое, глубоко вскрывая внутреннее содержание музыки» (129).

Весьма показательны, что при выборе репертуара для гастролей 1947 года Мравинский проявил свойственные ему твердость и решительность: он обусловил свое участие в фестивале обязательным включением в программу Восьмой симфонии Шостаковича, которая незадолго до того была крайне неудачно исполнена в Праге местным дирижером и по существу провалилась. Нужны были не только колоссальная вера в силу музыки Шостаковича, но и незаурядная воля, творческая собранность и мужество, чтобы решиться на столь ответственный шаг. И Мравинский победил — симфонию он исполнил блестяще, сочинение получило высокую оценку пражских слушателей и прессы. Были отклики и в печати ряда европейских стран (от корреспондентов, присутствовавших на фестивале).

После Великой Отечественной войны за пультом

ленинградского оркестра вновь стали появляться зарубежные гастролеры; так, в 1947 году с Заслуженным коллективом выступали известный австрийский дирижер Йозеф Крипс и выдающийся венгерский композитор Золтан Кодай. В интервью оба музыканта восторженно отозвались о своем партнере. «Я восхищен первоклассным мастерством оркестра Ленинградской филармонии,— сказал Й. Крипс.— Только прекрасными музыкальными традициями оркестра, которым руководит замечательный мастер Евгений Мравинский, можно объяснить, что с одной репетиции между нами установился полный контакт» (130). З. Кодай отметил, что «оркестр состоит из превосходных музыкантов, отличается большой гибкостью, быстро воспринимает все, что от него хочет дирижер. С полным основанием можно сказать, что он стоит на уровне лучших оркестров мира» (133).

Еще до Великой Отечественной войны И. Соллертинский, декларируя художественную политику филармонии и ее главного звена — симфонического оркестра, выдвинул положение: «Дело советского симфонизма — кровное дело Ленинградской филармонии». Реализуя это положение, оркестр и его главный дирижер в первые годы после возвращения в Ленинград развернули широко пропаганду советской музыки. На открытии сезона 1945/46 года Мравинский осуществил премьеру новой, Девятой симфонии Шостаковича; сыграв ее в Ленинграде 3 и 4 ноября 1945 года, дирижер вскоре познакомил с Девятой и московских слушателей*. Пресса и музыкальная общественность высоко оценили как новую работу выдающегося композитора, так и трактовку Мравинского. Однако именно Девятая стала единственной из симфоний Шостаковича, которую дирижер после премьеры — причем премьеры успешной — никогда больше не играл**. В этом же сезоне Мравинский стал первым исполнителем еще двух советских

* 20 и 22 ноября Девятая Шостаковича впервые прозвучала в Москве в исполнении Государственного симфонического оркестра Союза ССР под управлением Мравинского.

** Мравинскому всегда был более близок трагедийный Шостакович, каким он предстал в Пятой, Седьмой, Восьмой, а в послевоенные годы — в Десятой, Одиннадцатой и Пятнадцатой симфониях.

произведений — «Героической поэмы» А. Животова и Реквиема памяти павших героев московского композитора Ю. Левитина, автора, с которым дирижер был в те годы в тесном творческом контакте.

В 1947 году Прокофьев, премьеры симфонических сочинений которого проходили обычно в Москве, доверил ленинградскому оркестру и его руководителю первое исполнение своей новой, Шестой симфонии. Она впервые прозвучала на открытии сезона 1947/48 года в Большом зале Ленинградской филармонии, в присутствии автора *. Успех нового сочинения выдающегося композитора был бесспорным. Прокофьев, обычно очень скупой на похвалы, с восхищением отозвался об исполнении. Долгое время Мравинский оставался единственным исполнителем Шестой симфонии. Надо сказать, что и теперь он является наиболее активным и последовательным ее пропагандистом.

В ноябре — декабре 1947 года в филармонии был организован фестиваль советской музыки, посвященный 30-летию Великого Октября. Активнейшим организатором и участником этого фестиваля выступил Мравинский, который занимал в те годы пост не только главного дирижера оркестра, но и художественного руководителя филармонии.

Подводя основные итоги этого широко задуманного мероприятия, музыковед Ю. Вайнкоп отмечал: «Фестиваль явился своеобразным отчетом дирижера Е. А. Мравинского к 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Он осуществил семь из десяти программ, проделав исключительную по напряженности, трудоемкости и увенчавшуюся блестящим результатом работу» (135). Основное место в фестивальных программах Мравинского заняли сочинения Шостаковича (Пятая, Седьмая и Восьмая симфонии); кроме того, он провел Пятую и Шестую симфонии Прокофьева, несколько сочинений Хачатуряна (Поэму, фортепианный концерт, Симфонию-поэму), а также ораторию Ю. Левитина «Отчизна»,

* Ленинградская премьера прошла 11 и 12 октября 1947 года, московская (также под управлением Мравинского) — 25 декабря того же года.

симфонию Р. Бунина и Торжественную увертюру А. Животова *.

Говоря о Мравинском как о страстном пропагандисте советской симфонической музыки, назовем основные его работы в этой области, осуществленные в 1948—1952 годах. В декабре 1948 года им были проведены премьеры двух крупных сочинений — Первой симфонии («Юность») Левитина и Пятой («Русской») симфонии Щербачева. Значительной вехой в музыкальном искусстве тех лет стал концерт, прошедший под управлением Мравинского 15 ноября 1949 года; программа его целиком состояла из новых сочинений советских авторов, исполнявшихся впервые. Это были Праздничная увертюра А. Арутюняна, концерт для скрипки с оркестром А. Бабаджаняна (его играл Л. Коган) и оратория Шостаковича «Песнь о лесах» на слова Е. Долматовского. Новое сочинение Шостаковича Мравинский играл в те годы довольно часто и с нарастающим успехом: только в Москве оно прозвучало под его управлением трижды — 26 ноября, 22 декабря 1949 года и 10 февраля 1950 года. Большой общественный резонанс вызвали исполнения Мравинским таких монументальных сочинений (созданных на рубеже 40-х и 50-х годов), как Двадцать седьмая симфония Мясковского и оратория Прокофьева «На страже мира». Назовем также с успехом проведенную дирижером симфоническую поэму К. Кузьямова «Ризвангуль», скрипичный концерт А. Мачавариани (солист М. Вайман). Запомнилось ленинградским слушателям яркое исполнение молодой скрипачкой Д. Шнейдерман и оркестром под управлением Мравинского скрипичного концерта Кабалевского, ставшего вскоре популярным.

В тот же период Мравинский провел премьеры нескольких сочинений ленинградских авторов: среди

* Симфония-поэма Хачатуряна и симфония Бунина прозвучали в первый раз (они были созданы в 1947 году), а оратория Левитина и увертюра Животова стали премьерными для Мравинского. Все четыре сочинения, над которыми дирижер кропотливо работал в тесном контакте с авторами, обладали определенными достоинствами, но были качественно неравными; они оставили определенный след в творческой биографии Мравинского, но в репертуаре его не удержались.

них — симфоническая картина В. Салманова «Лес», кантата Р. Котляревского «Кремль», Русская увертюра В. Дешевова, симфоническая поэма «Человек с горы Высокой» и былина для баса с оркестром «Сон Степана Разина» Г. Уствольской, увертюра Б. Клюзнера... Уже сам этот перечень говорит о грандиозной работе, проведенной дирижером.

Другой основной репертуарной линией, ярко обозначенной в искусстве Мравинского первых послевоенных лет, была широкая пропаганда русской музыкальной классики (эта линия четко определилась еще в военный период). В исполнении Мравинского звучали наиболее известные и популярные у слушателей сочинения Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Глазунова, Лядова, Скрябина. Наряду с этим дирижер постоянно расширяет свой русский репертуар: он впервые обращается в эти годы к Первой и Второй симфониям Бородина, Струнной серенаде Чайковского, сюите Глазунова «Из средних веков», пристально изучает все симфонические партитуры Глинки *. Особого внимания заслуживает одна из первых послевоенных работ Мравинского: в начале 1946 года он впервые играет музыку балета Стравинского «Петрушка».

В области русской музыки дирижер проводит большую «изыскательскую» работу: он возрождает на концертной эстраде Вторую симфонию В. Калинникова (18 января 1952 года), после длительного, более чем 30-летнего перерыва играет Первую симфонию Балакирева (27 февраля 1952 года) и впервые исполняет забытую до того времени Вторую симфонию С. Ляпунова (28 декабря 1950 года). И конечно, продолжалась работа над зарубежной классикой: среди капитальных возобновлений тех лет — Четвертая, Седьмая и Девятая симфонии Бетховена, «Фантастическая симфония» и Реквием Берлиоза, Седьмая симфония Брукнера, Вторая Брамса, вагнеровская программа... И рядом с ними — интересная премьера: в мае 1949 года Мравинский впервые исполняет привезенную

* В 1950 году Мравинский проводит кропотливую и тщательную работу по озвучиванию художественного фильма «Глинка», который ставил известный советский кинорежиссер Г. Александров.

им из Праги и незадолго перед этим обнаруженную симфонию ре мажор чешского композитора начала XVIII века Франтишка Мичи...

В первые послевоенные годы возобновляются тесные контакты оркестра и Мравинского с массовым слушателем. Продолжая и развивая славные традиции, коллектив и его главный дирижер выезжают с концертами на фабрики и заводы (6 декабря 1948 года оркестр впервые после войны играл в цехе завода «Электросила», дирижировал Мравинский), в Дома и Дворцы культуры, выступает на конференциях постоянных слушателей филармонии.

Возобновились и гастрольные поездки по стране. С конца 40-х годов оркестр вновь проводит летние сезоны в Сочи и Кисловодске. Тесные контакты возникают у Заслуженного коллектива с трудящимися и музыкальной общественностью Прибалтики. В 1947—1951 годах оркестр, помимо регулярных летних выездов на Рижское взморье, проводит успешные выступления в Эстонии и Литве. В 1947 году ленинградские музыканты дают 5 концертов в Таллине; в итоге этих гастролей коллектив и Мравинский были удостоены Почетной грамоты Президиума Верховного Совета Эстонской ССР, а одна из газет утверждала, что с таким «высоким художественным уровнем оркестра таллинцы встречаются впервые». В феврале — марте 1950 года коллектив вновь приезжает в столицу Эстонии. И искусство оркестра, и выдающееся мастерство Мравинского снова вызывают восторженный прием. Особый успех выпал на исполнение оркестром и его главным дирижером Пятой симфонии Шостаковича и Первой Брамса. Эстонский дирижер Р. Матсов отмечал присущие Мравинскому «способность анализа, опознания содержания музыкального произведения, высокое мастерство дирижерской техники, тонкое чувство стиля» (136) и утверждал, что все эти качества находят всестороннее выражение в игре оркестра.

В конце 1951 года коллектив с большим успехом выступил в Вильнюсе и Каунасе. Известный литовский композитор и общественный деятель И. Швядас писал, что высокая культура, мастерство, артистический темперамент Мравинского и оркестра направлены в первую

очередь на «раскрытие идейно-музыкального содержания и художественной формы исполняемых произведений» (139).

В середине 50-х годов Мравинский, неустанно следя за развитием отечественного симфонического творчества, пополняет свой репертуар несколькими новыми произведениями советских авторов. Теперь уже каждая из этих работ становится важной вехой не только в деятельности дирижера и руководимого им оркестра, но и оставляет заметный след в музыкальном искусстве тех лет. Постоянно обращаясь к музыке ленинградских композиторов, дирижер в эти годы останавливает свое внимание на двух сочинениях — Первой симфонии В. Салманова * (премьера состоялась 22 ноября 1953 года) и концерте для скрипки с оркестром Б. Клюзнера (первое исполнение — 23 февраля 1955 года, солист — ленинградский скрипач М. Вайман). Оба этих сочинения привлекли Мравинского серьезностью замысла, высоким этическим строем, профессиональной культурой. В декабре 1955 года дирижер впервые обращается к музыке украинского композитора Б. Лятошинского и с большим успехом проводит премьеру его Третьей симфонии. Значительным художественным событием, хотя и не связанным прямо с новыми сочинениями, стал концерт Мравинского, состоявшийся 22 октября 1953 года и посвященный памяти Сергея Прокофьева, скончавшегося весной: в его программу вошли фрагменты из балета «Ромео и Джульетта», Пятая симфония и Первый фортепианный концерт (солист С. Рихтер).

И как всегда, так и в этот период наиболее значительными новинками для оркестра и его главного дирижера становятся сочинения Шостаковича. 17 и 18 декабря 1953 года в Большом зале Ленинградской филармонии состоялась премьера новой, Десятой симфонии композитора **. Блистательно исполненная Мравинским и Заслу-

* В дальнейшем дирижер и Заслуженный коллектив стали первыми исполнителями всех четырех симфоний этого видного ленинградского мастера.

** Московская премьера, также прошедшая под управлением Е. Мравинского (как обычно, с Государственным симфоническим оркестром Союза ССР), состоялась 29 и 30 декабря 1953 года.

женным коллективом, Десятая в ближайшие годы стала одним из наиболее репертуарных сочинений и, что более важно, с каждым годом (главным образом благодаря Мравинскому, постоянно включавшему ее в свои программы) умножала свою репутацию одного из высших достижений отечественного симфонизма. Подробно разбирая трактовку Мравинским этого выдающегося сочинения, В. Богданов-Березовский, в частности, писал: «Мравинский дал почувствовать в произведении его „энциклопедичность“ относительно различных граней симфонического стиля Шостаковича, собранных здесь, как в фокусе: явственно обозначив темброво-интонационные связи, протягивающиеся к Десятой симфонии от Пятой, Седьмой и Восьмой симфоний, от фортепианного концерта и некоторых страниц оперы „Леди Макбет Мценского уезда“. Он дал здесь широкое и яркое обобщение характерных черт симфонического стиля Шостаковича, чем в действительности и является произведение» (2, 170).

Большим событием в советской музыкальной жизни середины 50-х годов стало первое исполнение Первого скрипичного концерта Шостаковича выдающимся советским скрипачом Д. Ойстрахом и Заслуженным коллективом под управлением Мравинского (29 октября 1955 года); это была одна из лучших работ оркестра и его руководителя в те годы (мы уже не говорим о блестящем исполнении концерта солистом) *.

В 1954 году за заслуги в развитии советского музыкального искусства Мравинскому было присвоено почетное звание народного артиста СССР, что явилось, конечно, значительным событием и в биографии выпестованного им коллектива. В том же году оркестр впервые после войны выехал на гастроли в Москву. Под управлением

* В 1954—1955 годах Мравинский часто обращается к вагнеровским программам, к ми-бемоль-мажорной (№ 39) симфонии Моцарта, Четвертой, Пятой, Шестой и Седьмой Бетховена, двум ноктурнам Дебюсси, Болеро Равеля. Из симфоний Брукнера в эти годы возобновляется Седьмая. В декабре 1955 года дирижер возвращается к единственной в своем репертуаре малеровской партитуре — Пятой симфонии (с тех пор она более не шла у Мравинского), а также возобновляет Четвертую Глазунова. Из симфоний Шостаковича в эти годы постоянно звучат лишь две — Шестая и Десятая.

Мравинского и Зандерлинга коллектив исполнил 6 программ (всего было дано 8 концертов); в концертах Мравинского прозвучали сочинения Моцарта, Дебюсси, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича.

Наряду с этими исключительно успешно прошедшими гастролями кульминационным событием для коллектива в середине 50-х годов стала поездка в Чехословакию — второй в истории оркестра выезд за рубеж (1955). Главным пунктом гастролей стала Прага; коллектив был приглашен в Чехословакию оргкомитетом широко известного во всем мире фестиваля «Пражская весна». Помимо столицы ленинградцы выступили в Братиславе, Брно и Остраве. Уже после второго концерта (всего их было 8) газета «Руде право» писала: «Теперь, после двух концертов Ленинградской филармонии с Евгением Мравинским во главе, уже не может быть сомнения, что выступления прославленного оркестра и дирижера будут одним из наиболее ярких событий нынешней „Пражской весны“... Перед нами на редкость слаженный коллектив высокого художественного достоинства, состоящий из музыкантов, артистически владеющих мастерством».

Столь же горячий прием ожидал ленинградцев в Братиславе и Брно. Затем оркестр возвратился в Прагу, где двумя концертами завершил музыкальные празднества. «Юбилейный * фестиваль не мог иметь более торжественного финала, чем последние концерты оркестра Ленинградской филармонии, который завоевал сердца наших любителей музыки и вызвал восхищение музыкальной общественности», — писала газета «Лидова демократия». Заключительное выступление коллектива прошло в Остраве, крупном промышленном центре Чехословакии, и явилось достойным завершением триумфального турне ленинградцев. Необходимо отметить, что программы концертов Мравинского ** были весьма сложными. Достаточно назвать хотя бы такие монументальные партитуры, как Шестая и Десятая симфонии Шостаковича, Пятая Прокофьева, Четвертая Бетховена, Пятая Чайковского...

* Фестиваль «Пражская весна» был десятым по счету.

** Кроме Мравинского в гастролях, как всегда в те годы, участвовал К. Зандерлинг.

Характерно и то, что корреспонденты капиталистических стран, приехавшие на «Пражскую весну», дали высочайшую оценку мастерству ленинградского оркестра. Так, лондонская газета «Таймс» (от 31 мая 1955 года) утверждала, что коллектив из Ленинграда «может безусловно занять место среди самых лучших оркестров мира... участники ленинградского оркестра все могут быть названы инструменталистами-виртуозами, и их дисциплина и слаженность как единого целого превосходны».

Последние два с половиной десятилетия — время бурного расцвета деятельности Мравинского и его оркестра. Если предыдущие 20 лет (1935—1955) были ознаменованы многими событиями поворотного характера (назначение Мравинского главным дирижером, эвакуация в Сибирь), а также впервые входившими в практику ответственными поездками (первые гастролы по стране, первый выезд в Москву, первые выступления за рубежом), то данный период характеризуется не столько появлением новых форм и видов работы, сколько расширением и углублением прежних. Этот период связан и с резким увеличением числа концертов (в том числе выездных), и со значительным обогащением репертуара, и с увеличением числа дирижеров и солистов (как отечественных, так и зарубежных), и с расширением слушательской аудитории, и с резко возросшим количеством гастролей.

Если бегло охарактеризовать одну лишь гастрольную деятельность этих лет, то даже внешние ее показатели не могут не поразить. С 1956 по 1980 год коллектив побывал во многих городах Советского Союза — от Таллина и Выборга до Челябинска и Красноярска. Зарубежные поездки стали в жизни оркестра будничным явлением: за эти же 25 лет ленинградские музыканты совершили 30 (!) зарубежных поездок, при этом бывали такие годы, когда коллектив по два и даже по три раза гастролитировал за рубежом. Осветим вкратце деятельность Мравинского и руководимого им оркестра в этот период*.

* Подробно остановившись на первых поездках по стране и первых зарубежных выездах оркестра, мы в дальнейшем сделаем акцент лишь на наиболее показательных гастролях, при этом укажем только на те из поездок, которые проходили при участии Мравинского.

1956—1960 годы. 25 сентября 1956 года Мравинский и Заслуженный коллектив выступили с программой, посвященной 50-летию со дня рождения Д. Д. Шостаковича: с огромным успехом были сыграны Праздничная увертюра, Шестая и Пятая симфонии композитора. Через год, на фестивале советской музыки, организованном филармонией к 40-летию Великого Октября, Мравинский впервые исполнил Одиннадцатую симфонию Шостаковича *. Новое сочинение, вскоре, кстати, удостоенное Ленинской премии, сразу прочно вошло в репертуар оркестра и его главного дирижера. В этот же период (март — ноябрь 1957 года) Мравинский осуществляет премьеры двух сочинений ленинградского композитора Г. Уствольской — «Детской сюиты» и симфонической поэмы «Подвиг героя». Продолжается творческое содружество дирижера с В. Салмановым: в марте 1960 года Мравинский проводит премьеру его Второй симфонии.

Из сочинений зарубежных классиков, впервые исполненных дирижером в эти годы, прежде всего следует назвать монументальную Восьмую симфонию Брукнера (сыгранная в марте, а затем в июне 1959 года, эта симфония вскоре была записана на пластинку), а также «Море» Дебюсси и Павану Равеля; из капитальных возобновлений — Вторую симфонию Брамса, Девятую Брукнера, «Фантастическую» Берлиоза, Неоконченную Шуберта, Шестую Прокофьева, «Петрушку» Стравинского.

В это пятилетие Мравинский проводит со своим оркестром три ответственные зарубежные поездки. Летом 1956 года ленинградские музыканты выступают в городах ГДР, ФРГ, Швейцарии и Австрии. Уже после первого концерта в Берлине газета «Нойес Дойчланд» отмечала: «Ленинградские музыканты не только превзошли все ожидания и оправдали свою репутацию, но и своим захватывающим искусством показали, на что способен монолитный коллектив в результате долголетнего упорного труда под руководством большого дирижера». Покорены были искусством ленинградцев и ведущие музыкальные центры ФРГ — Гамбург (здесь была опубликована восторженная рецензия об оркестре с очень показательным названием «Свет с Востока»), Кёльн, Мюнхен, Штутгарт. В Швейцарии на концертах присутствовали крупнейшие зарубежные музыканты — Отто Клемперер, Яша Хейфец, Натан Мильштейн, Андреа Сеговия; все они восторженно отзывались о мастерстве коллектива и его руководителя. О выступлениях в Вене следует сказать особо.

* Одиннадцатую симфонию начали почти одновременно разучивать несколько оркестров. Официальная ее премьера, опередившая ленинградское исполнение всего лишь на 4 дня, состоялась в Москве под управлением Н. Рахлина.

Оркестр и Мравинский не только впервые демонстрировали свое искусство в одном из самых музыкальных городов мира: своими тремя концертами ленинградцы завершали международный моцартовский фестиваль, посвященный 200-летию со дня рождения великого австрийского композитора. В этом фестивале приняли участие и видные оркестры Европы, и такие знаменитые дирижеры, как Б. Вальтер, К. Бём, Г. Караян, Э. ван Бейнум, Й. Крипс, Э. Майнарди. Неожиданный для многих зарубежных музыкантов успех ленинградцев и их безусловную победу отметили все без исключения венские рецензии. В номере от 23 июня 1956 года газета «Нойес Эстеррайх» писала: «Незадолго до своего окончания фестиваль достиг кульминации, превзошедшей самые смелые ожидания. Оркестр Ленинградской филармонии... Это коллектив наивысшего класса, и мы, не колеблясь, присуждаем ему пальму первенства... Из всех известных зарубежных коллективов, которые мы слышали за последнее время, ленинградский — наиболее совершенный, наиболее великолепный. Евгений Мравинский — Большой мастер и воспитатель этого оркестра» *.

Из других зарубежных поездок этого периода отметим гастроли в Польской Народной Республике в сентябре 1958 года (главной целью гастролей было участие коллектива в ленинградском фестивале «Варшавская осень», тогда еще только начинавшем свою историю) и триумфальное турне 1960 года, когда коллектив посетил 7 стран (рекордное количество за один выезд), дав 34 концерта (тоже рекорд для Заслуженного коллектива!) в городах Великобритании, Франции, Бельгии, Голландии, Италии, Швейцарии и Австрии. (В числе наиболее значительных событий этого турне — внушительная победа на знаменитом Эдинбургском фестивале, огромный успех Восьмой симфонии Шостаковича в Париже, исполненной в присутствии автора, а также особо отмеченные прессой концерты в Лондоне, Гааге, Брюсселе, Милане, Женеве и Вене...)

1961—1965 годы. Первому из советских дирижеров Мравинскому присуждается Ленинская премия (1961). Этим высшим знаком отличия была по достоинству оценена деятельность выдающегося музыканта, блестящего воспитателя оркестра, неутомимого пропагандиста классической и современной музыки. Об искусстве Мравинского восторженно,

* С тех пор Вена не выпускает из своего «поля зрения» Мравинского и его оркестр: они всегда бывают самыми желанными гостями в знаменитом зале Музикферайна; достаточно сказать, что в 1960—1982 годах ленинградский оркестр и его главный дирижер приезжали в Вену 8 раз...

почтительно и благодарно пишут его коллеги (Б. Хайкин, Е. Светланов, Г. Рождественский), композиторы (Д. Шостакович, А. Хачатурян, В. Соловьев-Седой), писатели, журналисты, исполнители, музыковеды (И. Андроников, П. Серебряков, В. Богданов-Березовский, М. Друскин)...

Именно к этому периоду относится «репертуарный взрыв» в деятельности Мравинского: речь идет о «массированном» освоении замечательных образцов музыки XX века, ранее не входивших ни в программы оркестра, ни в репертуар дирижера. Первым в Советском Союзе Мравинский исполняет Третью («Литургическую») симфонию А. Онеггера (ноябрь 1961 года), Музыку для струнных, ударных и челесты Б. Бартока (декабрь 1961 года), Третью симфонию Я. Сибелиуса (март 1963 года), симфонию П. Хиндемита «Гармония мира» (январь 1964 года), музыку балетов И. Стравинского «Аполлон Мусaget» (октябрь 1964 года) и «Агон» (октябрь 1965 года). В эти же годы дирижер осуществляет премьеры Двенадцатой симфонии Шостаковича (октябрь 1961 года), Партиты для фортепиано и струнного оркестра В. Богданова-Березовского (май 1962 года), Второй симфонии Б. Клюзнера (март 1964 года) и Третьей В. Салманова (май 1964 года). Кроме того, Мравинский пополняет свой репертуар такими значительными, но редко исполняемыми в нашей стране сочинениями XX века, как Альпийская симфония Р. Штрауса (апрель 1962 года), Седьмая симфония Сибелиуса (ноябрь 1964 года) и балет Стравинского «Поцелуй феи» (октябрь 1965 года). Но даже этот, архивнушительный список не исчерпывает всех новых для Мравинского работ, осуществленных в это поистине щедрое пятилетие: дирижер впервые обращается также и к нескольким небольшим симфоническим пьесам и инструментальным концертам Моцарта, Вагнера, Сибелиуса, Дебюсси, Р. Штрауса...

Из многочисленных поездок по стране, падающих на этот период, отметим гастроли оркестра во главе с Мравинским в Киеве (1962), городах Ленинградской области Волхове и Сланцах (1961), а также 4 выезда в Москву (случилось так, что оркестр дважды побывал в столице в 1961 году и дважды — в 1965-м...). Февральская поездка 1961 года, когда коллектив провел 3 концерта под управлением главного дирижера, стала не только очередным творческим отчетом оркестра перед трудящимися столицы, но и новым показом исполнительского искусства Мравинского, кандидатура которого была выдвинута незадолго перед этим на соискание Ленинской премии: «Нам надолго запомнится этот праздник, — писал критик А. Медведев в газете „Советская культура“. — Каждый концерт рождал поток чувств глубоких и сильных... Надо всем этим прекрасным миром музыки три дня победно царил фигура Евге-

ния Мравинского. Все передавалось его волею, его чувством. Мне кажется, что самое главное в искусстве Е. Мравинского — это власть и сила выражения. Нельзя не подчиниться убежденности, с какой заявляет дирижер свое понимание и чувство музыки» (154). Февральские гастроли 1965 года, когда Мравинский провел 4 концерта, отличались особой направленностью программ: в них главенствовала зарубежная музыка XX века, которой дирижер так щедро одарил ленинградцев в первой половине 60-х годов. Пожалуй, самым главным достижением этих гастролей стало поистине мудрое прочтение Мравинским целой когорты выдающихся современных сочинений, ни одно из которых не было в те годы не только репертуарным, но даже достаточно знакомым публике. Об этом прекрасно сказал в своей рецензии А. Золотов: «Ясными, совершенными, живыми сошли к слушателям все еще мало известные сочинения больших художников XX века. Сошли такими, каковы они на самом деле, но какими многим не представлялись. Смотрите, классика! — словно сказали нам» (161) *. В конце 1965 года оркестр вновь побывал в Москве: он был одним из основных участников декады ленинградского музыкального искусства; в связи с широким показом сочинений, созданных в Ленинграде, Мравинский включил в программу одного из своих концертов сочинения Шостаковича, Салманова и Богданова-Березовского.

В мае — июне 1961 года оркестр во главе с Мравинским гастролировал в Дании, Швеции, Норвегии, Финляндии, в начале 1962 года выступал в Венгрии (здесь особый успех выпал на долю специально подготовленной для этих гастролей Музыки для струнных, ударных и челесты Бартока). В конце 1962 года оркестр совершил полуторамесячное турне, одно из наиболее ответственных и сложных, выступив в городах США и Канады. Мравинский дал концерты в Нью-Йорке, Бостоне, Вашингтоне, Питсбурге, Кливленде, Чикаго, Анн-Арборе, Рочестере, а также в Торонто и Монреале, исполнив в них Пятую симфонию Чайковского, Пятую, Восьмую и Двенадцатую Шостаковича, Четвертую Брамса, Музыку для струнных, ударных и челесты Бартока, сочинения Глинки, Моцарта, Дебюсси. Гастроли прошли с исключительным успехом (ему не смогли помешать даже события в районе Карибского моря, значительно обострившие в этот период отношения между Советским Союзом и США). «Еще один предмет гордости, которым обладает Советский Союз, демонстрировался вчера под громовые аплодисменты полного зала, — писала

* Все сочинения, исполненные Мравинским в этих гастролях, были записаны во время концертов и вошли затем в известный набор грамзаписей «Дирижирует Евгений Мравинский».

газета „Нью-Йорк уорлд телеграм энд сан“. — Это был ленинградский симфонический оркестр — ансамбль, столь обожаемый любителями пластинок, особенно в связи с записями симфоний Чайковского под управлением Мравинского. Ни он, ни оркестр не могли быть встречены более гостеприимно». Показателен и отзыв газеты «Нью-Йорк пост»: «Прекрасный Ленинград имеет прекрасный оркестр, достойный гордых исторических и культурных традиций города. Его репутация лучшего и заслуженного коллектива справедлива».

1966—1970 годы. Одним из наиболее ярких событий этих лет стал фестиваль искусств, посвященный 50-летию Великого Октября. Мравинский выступил в нескольких его концертах, уделив основное внимание музыке Шостаковича (Пятая, Шестая и Восьмая симфонии). Знаменательной вехой этого периода стала поездка оркестра во главе с Мравинским в Москву и крупнейшие города Урала и Сибири (май — июнь 1969 года). Этими гастрольями коллектив начал подготовку к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. После огромного успеха в Москве, где выступления оркестра и Мравинского пресса охарактеризовала как «подлинный праздник музыки, еще одно утверждение ее как величайшей преобразующей душевной мир человека силы» (163), коллектив посетил Челябинск, Красноярск, Новосибирск, Барнаул, Томск и Омск.

Почти во всех этих городах оркестр побывал и в годы Великой Отечественной войны. Поэтому встречи со слушателями были здесь особенно волнующими, праздничными, а поездка в целом стала всесторонним отчетом коллектива и его руководителя перед трудящимися сибирских городов.

Об огромном значении гастролей свидетельствовали не только статьи и рецензии, не только переполненные залы, но и теплые встречи, взволнованные воспоминания, а главное — та торжественно-приподнятая атмосфера, которая царила на всех концертах. Вот некоторые из свидетельств об этих удивительных вечерах. «Подобной овации, быть может, никогда и не раздавалось в этом зале, — сообщила газета „Вечерний Челябинск“. — Она скорее всего продолжалась бы еще бесконечно долго, если бы музыканты не покинули в конце концов сцену. Это было вчера на концерте Заслуженного коллектива Республики симфонического оркестра Ленинградской филармонии» (165). «Невозможно перечислить все красоты, все эмоциональное богатство, царившие в этот вечер в зале, — вторил „Вечерний Новосибирск“. — Публика была чутка и полна энтузиазма. Оркестр и дирижер были прекрасны. Они продемонстрировали великолепное владение тем, что составляет лучшее достоинство ис-

полнителей... Музыкантами и их слушателями в тот вечер была создана поэма о красоте духа человеческого» (166).

22 апреля 1970 года — в день 100-летия со дня рождения В. И. Ленина — Мравинский и оркестр выступили в Большом зале филармонии, исполнив Двенадцатую симфонию Шостаковича (посвященную памяти вождя) и Пятую Чайковского. Через несколько дней ленинградский оркестр и его главный дирижер играли ту же программу на родине В. И. Ленина, в Ульяновске, в Большом зале незадолго до того открытого Ленинского мемориального центра, снискав у многочисленной аудитории огромный успех...

Как всегда, на уровне премьер проходят капитальные возобновления дирижером многих классических сочинений; назовем здесь Четвертую симфонию Глазунова и сюиту из «Китежа» Римского-Корсакова (1966), Седьмую симфонию Брукнера и Шестую Прокофьева (1967), Четвертую Брамса и Пятую Глазунова (1968), а также несколько симфоний Бетховена зрелого периода (Третья, Четвертая, Пятая, Шестая), возобновленных в связи с празднованием 200-летия со дня рождения великого композитора в 1970 году. Именно этому знаменательному событию были посвящены гастролы оркестра в ГДР. Заслуженный коллектив во главе с Мравинским был единственным зарубежным оркестром, принимавшим участие в юбилейных бетховенских торжествах. Оркестр дал 8 концертов в Дрездене, Лейпциге, Магдебурге, Эрфурте, Йене, Гере, завершив гастролы торжественным концертом в Берлине. Мравинский включил в свою программу Четвертую и Пятую симфонии. «Этот оркестр — один из самых лучших, возможно даже, наилучший оркестр мира. Евгений Мравинский, который руководит им 32 года, — один из самых великих дирижеров современности. Оркестр, прибывший из Ленинграда, города музыки, преподнес нам большой подарок — Бетховена», — писала газета «Фольксштимме»...

Из других зарубежных гастролей этого пятилетия отметим триумфальные венские концерты в октябре 1966 года и последующее турне по 11 крупнейшим городам Италии, с исключительным успехом прошедшие в мае — июне 1967 года гастролы в ЧССР, Швейцарии и Франции, а также осеннюю поездку 1969 года на фестивали русской и советской музыки в Польшу и Румынию...

1971—1975 годы. Отметив в ноябре — декабре 1971 года 50-летие Ленинградской филармонии несколькими выдающимися по своим художественным достоинствам концертами, оркестр и его руководитель выехали в январе 1972 года с творческим отчетом в Москву. В связи с юбилеем первой советской филармонии Заслуженный коллектив — пер-

вым из симфонических оркестров страны — был удостоен почетного титула «академический»*.

Московские гастроли 1972 года — одна из наиболее ярких страниц в деятельности оркестра за последние годы. В четырех концертах Мравинский играл музыку Чайковского, Шостаковича, Прокофьева, Стравинского, Бетховена, Брамса, Вагнера. «Известные произведения. И при этом — непокидающее ощущение новизны! — писал А. Золотов. — Остаешься под впечатлением правды всего в музыке происходящего и ею выраженного. Вдруг открывается внутренний строй музыки. Условность художественного произведения предстает как высочайшее обобщение реальности» (170). Восторженной рецензией на концерты ленинградцев откликнулся Е. Светланов. «Самым главным и характерным в работе оркестра и его руководителя, — писал он, — всегда было и есть стремление к высочайшему эталонному уровню исполнения, стремление к тому художественному совершенству, границы которого кажутся всегда столь необъятными и недоступными» (169).

5 и 6 мая 1972 года в Большом зале филармонии, в присутствии автора, состоялась ленинградская премьера последней, Пятнадцатой симфонии Шостаковича. И хотя Мравинский на сей раз не был первым исполнителем, — его трактовка привнесла много нового и безоговорочно покорила не только публику, но и автора**. Сразу же после этого исполнения Пятнадцатая симфония заняла достойное место в репертуаре Заслуженного коллектива наряду с другими, давно уже выдержавшими испытание славой сочинениями великого композитора...

4 июня 1973 года, в день своего 70-летия, Мравинский был удостоен почетного звания Героя Социалистического Труда. В этот день он вместе с оркестром находился на гастролях в Японии. В интервью корреспонденту Советского радио Мравинский подчеркнул, что всеми достижениями в искусстве обязан своей великой Родине и что он рассматривает эту высокую награду не только как дань его личным заслугам, но, в первую очередь, как оценку успехов советской симфонической школы в целом.

* Вручая коллективу грамоту о присвоении этого высокого звания, тогдашний министр культуры СССР Е. А. Фурцева подчеркнула его достижения в пропаганде советской музыки, огромное значение зарубежных гастролей и выдающуюся роль Мравинского в формировании и совершенствовании мастерства оркестра.

** Шостакович заранее приехал в Ленинград, был на всех репетициях, много работал вместе с Мравинским, иногда даже вносил поправки в партитуру.

Что касается японских гастролей 1973 года, то они прошли с исключительным успехом. Одно из свидетельств этого успеха — приглашение в Японию на 1975 год. И вновь успех — прочный, стойкий, без намека на сенсационность или моду... Из зарубежных гастролей этого пятилетия назовем еще осеннюю поездку 1972 года, когда ленинградцы провели 33 концерта (всего на один меньше рекордного количества в европейских гастролях 1960 года) в городах ФРГ, Австрии и Италии. Показательно, что после концерта в Мюнхене, в котором Мравинский играл немецкую музыку — Четвертые симфонии Бетховена и Брамса,— одна из газет писала, что это исполнение было «поучительным для немцев» (!). Сами за себя говорят заголовки австрийских рецензий: «Оркестр мирового уровня», «Праздник, доставленный ленинградцами», «Ища первоначальный смысл», «Навряд ли имеется второй такой оркестр по единообразию и неповторимому звучанию», «Ленинградские филармонисты играют с точностью американских оркестров и с музыкальностью и звучанием лучших европейских ансамблей». В Италии, где завершились гастрольи, одна из газет, сравнивая выступления миланского оркестра под управлением Клаудио Аббадо с концертами оркестра Мравинского, отдала предпочтение ленинградцам.

Из наиболее значительных «возобновлений-премьер» этого периода отметим Седьмую и Девятую симфонии Брукнера, Третью Брамса, Альпийскую Р. Штрауса, вагнеровские программы, Шестую симфонию Прокофьева, «Поэму экстаза» Скрябина.

...Неожиданная кончина Д. Д. Шостаковича (9 августа 1975 года) вызвала целую волну мемориальных концертов. 24 октября Мравинский и Заслуженный коллектив провели в Большом зале Ленинградской филармонии концерт, посвященный памяти композитора. В программу его вошли Пятая симфония Шостаковича и Шестая Чайковского. Концерт произвел на слушателей неизгладимое впечатление. Даже завсегда-таям-филармонистам не доводилось слышать столь захватывающего исполнения. Поразило в этом концерте еще и то, насколько близкими по духу оказались две столь разные симфонии. Их «сблизила» трактовка Мравинского: Шестая Чайковского прозвучала не только как величественный реквием, но и как сочинение, воспевающее силу и бессмертие высоких человеческих деяний. Так уже само сопоставление двух шедевров (и конечно — выдающееся исполнение) рождало мысль о бессмертии музыки двух гениальных творцов...

1976—1980 годы. В начале января 1976 года было принято специальное Постановление Совета Министров СССР «Об увековечении памяти Д. Д. Шостаковича»; в одном из основных его пунктов значилось:

присвоить имя Д. Д. Шостаковича Ленинградской государственной филармонии. В этом историческом акте нашла отражение прежде всего деятельность Заслуженного коллектива и Мравинского — первых исполнителей и последовательных пропагандистов большинства симфонических произведений композитора. Отныне филармония Ленинграда оказалась навечно связана с именем Шостаковича не только своей деятельностью, но даже самим наименованием.

Для Мравинского и его оркестра 1976 год стал «годом Шостаковича». Выдающимся событием, перешагнувшим чисто концертные рамки, стал задуманный и осуществленный Мравинским цикл из четырех концертов, посвященных музыке великого симфониста: с января по апрель Заслуженный коллектив и его главный дирижер выносили на слушательский суд Пятую, Шестую, Восьмую, Десятую и Пятнадцатую симфонии композитора (прозвучала и Четырнадцатая, которую играл Ленинградский камерный оркестр, состоящий, как известно, из музыкантов Заслуженного коллектива). Цикл этот стал событием не только потому, что все произведения, в него вошедшие, были сыграны технически безукоризненно и с поразительным вдохновением; значение его состояло в том, что классика нашего времени была преподнесена в подлинно классической интерпретации *. А 25 сентября, в день 70-летия композитора (первый юбилей — без автора...) Заслуженный коллектив и Мравинский вновь блистательно сыграли Шестую и Пятую симфонии.

В январе 1977 года Мравинский провел премьеру последней, Четвертой симфонии Салманова (год спустя композитор безвременно скончался). Эта работа завершила многолетнее плодотворное содружество одного из наиболее видных мастеров ленинградской музыки с Заслуженным коллективом и его главным дирижером, которые, как уже говорилось, были первыми исполнителями всех четырех его симфоний (последнюю из них автор посвятил ленинградскому оркестру и его руководителю...).

Говоря о наиболее значительных возобновлениях этих лет, нельзя не сказать о Неоконченной симфонии Шуберта, Второй Брамса, вагнеровской программе и композиции из «Щелкунчика» Чайковского (1977), Пятой симфонии Глазунова, Первой Бетховена (1979), Девятой Брукнера (1980).

В тот же период Мравинскому были присуждены две высочайшие европейские награды. В 1977 году дирижер был удостоен премии им. Ар-

* Все произведения, вошедшие в цикл, были записаны по трансляции и вошли в «золотой фонд» записей Всесоюзного радио.

тура Никиша, учрежденной в Лейпциге в 1956 году. Мравинский стал первым зарубежным музыкантом, получившим эту почетную награду: до него премия им. Никиша присуждалась исключительно представителям немецкой музыкальной культуры (лауреатами премии в 1957 — 1974 годах были дирижеры О. Клемперер, Б. Вальтер, Ф. Конвичный, К. Мазур, Г. Кегель и 1-й концертмейстер лейпцигского Гевандхауза Г. Боссе). Как указывалось в решении Лейпцигского городского совета, Мравинский был удостоен этой премии «в знак признания его выдающихся достижений в области музыкальной культуры, служащих углублению дружбы между СССР и ГДР».

В январе 1978 года Мравинский получил известие из Вены об избрании его почетным членом Общества друзей музыки. «Это вызвано признанием Вашей великой артистической деятельности,— писал дирижеру Генеральный секретарь Общества профессор А. Мозер,— Вашими заслугами в музыке, в особенности в музыке австрийских композиторов, и не в последнюю очередь тем фактом, что Вы с Вашим прославленным оркестром вот уже много лет принадлежите к числу неизменных друзей нашего города, в котором Вы дирижировали многими концертами, ставшими выдающимися событиями в музыкальной жизни Вены». В послании также указывалось, что список почетных членов Общества открыли в 1826 году Л. Бетховен, К. Вебер, Л. Шпор и Дж. Россини...

14 июня в Вене состоялась церемония вручения Мравинскому этого диплома. Речь, произнесенная им во время церемонии, была не просто глубока и впечатляюща, она и по форме своей (сродни его искусству!) была и стройна и неожиданна: начав ее по-русски, Мравинский с такой естественностью и грациозностью перешел на немецкий (во время рассказа о своей встрече с Бруно Вальтером), что вызвал восхищение у всех присутствовавших.

...Это было в период концертов Мравинского и его оркестра в Вене. Началом же гастрольной поездки 1978 года был Милан, где ленинградцы блестяще выступили на фестивале в честь 200-летия знаменитого театра «Ла Скала». Затем концерты прошли в Венеции, Болонье, Флоренции и других городах Италии. «Успех концерта был головокружительным,— писала одна из миланских газет.— Публика, ошеломленная мастерством оркестра, не уставала аплодировать и вызывать Мравинского на авансцену. Оркестр — один из четырех или пяти великих оркестров мира».

Концерт во Флоренции, прошедший в день 75-летия Мравинского (в этот день вышел Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении дирижера орденом Дружбы народов), вызвал бурную реак-

цию. «Выступление этого знаменитого советского оркестра в театре „Комунале“, — писала газета „Ла нацционе“, — вновь пробудило то волнение, которое испытываешь перед лицом самых совершенных творений и ошеломляющее воздействие которых трудно объяснить». Гастроли завершились в Австрии, где особый успех выпал на долю венских концертов Мравинского, проходивших в рамках традиционного музыкального фестиваля. «Одним из кульминационных пунктов Венского фестиваля, — отмечала газета „Фольксштимме“, — без сомнения, стало выступление оркестра Ленинградской филармонии, ансамбля, который по точности, блестящей технике и ритмике не имеет себе равных».

Столь же внушительный успех сопровождал и другие зарубежные гастроли этого пятилетия: в 1977 и 1979 годах оркестр и Мравинский вновь выступали в Японии (последняя поездка в эту страну была для ленинградцев уже 6-й по счету!), а в осенние месяцы 1976 и 1980 годов коллектив и его руководитель еще раз подтвердили свою высочайшую репутацию, посетив те европейские страны, в которых уже бывали по многу раз: искусству ленинградских музыкантов вновь горячо аплодировали в Австрии, Швейцарии, ФРГ (в поездке 1976 года коллектив побывал также и в ГДР)...

1981—1982 годы... В день 75-летия Шостаковича, 25 сентября 1981 года, Мравинский вновь, как и в прежних юбилейных концертах композитора, играл Пятую и Шестую симфонии. Возобновил дирижер и несколько других советских сочинений — Вторую симфонию Салманова, Шестую симфонию и вторую сюиту из «Ромео и Джульетты» Прокофьева. Возвращался Мравинский и к двум своим постоянным симфониям Моцарта — си-бемоль-мажорной (№ 33) и ми-бемоль-мажорной (№ 39) и, как всегда, к сочинениям Чайковского...

Летом 1982 года ленинградские филармонисты во главе с Мравинским посетили 5 европейских стран — Австрию, ФРГ, Швейцарию, Францию и Испанию (это была 33-я зарубежная поездка Заслуженного коллектива). Как и в предыдущие годы, повсюду оркестр и его главный дирижер встречали горячий, сердечный прием. Особенный успех, превзошедший все ожидания, ленинградцы имели в Испании. Концерты Мравинского в Мадриде и Гранаде стали событиями, о которых, как писала одна из газет, «будут долго говорить и вспоминать». Отзывы испанской прессы оказались едва ли не самыми яркими и впечатляющими среди сотен рецензий, написанных о Заслуженном коллективе за последние 10—15 лет. Так, мадридская газета «Паис» писала: «Концерт Евгения Мравинского был не только необыкновенным концертом. Настоящие любители музыки утверждали, что это было нечто

большее, а именно мы стали свидетелями особого, редкого явления, своеобразного художественного действия... Все мы видели оркестры, не отвечающие своей основной задаче, и дирижеров, которые лишь отбивают ритм, позволяя вести себя самому оркестру. С Евгением Мравинским оркестр Ленинградской филармонии действительно является инструментом в руках виртуоза, почти продолжением его тела, его рук. Нет никакой внешней помпы, но практически нет и напряжения. Без дирижерской палочки, сидя на табурете, порой касаясь левой рукой партитуры, 79-летний маэстро взглядом, еле заметным движением руки или даже запястья руководит оркестром, и музыка льется, совершенная и глубокая. Это результат не одних репетиций, а всей артистической карьеры, лучше сказать, всей жизни».

Упомянем еще об одном событии 1982 года — года 100-летнего юбилея оркестра. Настоящий очерк был уже сдан в издательство, когда Заслуженный коллектив во главе с Мравинским приехал в Москву, где выступил с отчетными концертами. Сочинения Чайковского, Прокофьева, Шостаковича, Бетховена в исполнении ленинградцев имели исключительный успех и огромный общественный резонанс. Но, пожалуй, наиболее показательным стало... само начало гастролей, вернее даже, преддверие первого концерта. Приведем в этой связи первые строки рецензии дирижера Евг. Рацера, опубликованной в газете «Советская культура» от 23 ноября: «Давно уже мы не видели, чтобы публика, до отказа заполнившая Большой зал Консерватории, движимая единым чувством глубокого уважения и искреннего восхищения, дружно поднялась со своих кресел и стоя приветствовала появившегося на эстраде дирижера. Именно так был встречен Евгений Мравинский на... концерте, которым открылся цикл выступлений в Москве Академического симфонического оркестра Ленинградской филармонии...» (188).

III. Избранные партитуры

Принято говорить, что репертуар — лицо исполнителя. Не подвергая сомнению верность этого постулата, следует все же указать, что по отношению к дирижеру, а тем более — руководителю оркестра, он выглядит несколько преувеличенным. Ведь музыкант, возглавляющий коллектив, нередко вынужден приносить в жертву свои вкусы, симпатии, желания — практическим, чисто рабочим соображениям. А для того чтобы дирижер все-таки имел право играть только те сочинения, которые безошибочно попадают в «фокус» его собственных интересов и привязанностей, ему надо завоевать это право — иными словами, надо найти оптимальный вариант своей репертуарной политики. И найти его в процессе практической, повседневной работы, иначе «оптимальность» будет чисто умозрительной. Репертуар Мравинского развивался именно по такой линии: от всеохватности (но без намека на всеядности!) — до ярко выраженного индивидуализированного подхода не только к самому кругу исполняемых произведений, но и к каждой партитуре в отдельности.

Уже в первые годы работы с коллективом в репертуарной «стратегии и тактике» Мравинского четко обозначились тенденции возможно более всестороннего освоения русской и зарубежной классики, а также стремление активно пропагандировать советскую музыку. С поразительной быстротой осваивал он русскую классику от Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова (включая симфонические фрагменты из опер) до Глазунова, Лядова, Скрябина. Одной из центральных фигур в репертуаре Мравинского стал Чайковский, а из зарубежных композиторов — Бетховен (в то время советские исполнители еще не нашли новых, самостоятельных путей трактовки бетховенских произведений, и поиски Мравинского в этом плане были особенно интересны и значительны). Первым из советских дирижеров Мравин-

ский начал активную популяризацию симфоний Брукнера, часто обращался к Баху и Генделю, Гайдну и Моцарту. Все более солидное место отводилось композиторам-романтикам Шуману, Листу, Берлиозу. В довоенный же период Мравинский часто включал в программы произведения Брамса, Вагнера, Грига, Бизе, Малера, Р. Штрауса. Поистине поразительным был диапазон творческих контактов дирижера с советскими композиторами: наряду с Шостаковичем (премьеры Пятой и Шестой симфоний), Хачатуряном, Щербачевым, Животовым, Кочуровым, Штейнбергом, Свиридовым, Араповым, Евлаховым, Томилиным упомянем тех авторов, встречи с которыми были для дирижера явно эпизодическими: это И. Дунаевский, А. Пейсин, Б. Асафьев, В. Мурадели, Л. Теплицкий, М. Юдин, Е. Голубев, Ю. Вейсберг, З. Компанец и др.

В годы Великой Отечественной войны основное место в репертуаре Мравинского заняла русская классика, а также лучшие образцы советского симфонизма; в то время постепенно откristаллизовывалось все наиболее значительное, чем были наполнены довоенные декады советской музыки. В эти же годы Мравинский и оркестр встретились с двумя новыми симфониями Шостаковича — Седьмой и Восьмой (последняя была исполнена дирижером впервые); кроме того, Мравинский стал первым исполнителем Двадцать четвертой симфонии Мясковского, а вскоре после возвращения в Ленинград сыграл Пятую Прокофьева и впервые — Девятую Шостаковича*.

Во второй половине 40-х — начале 50-х годов освоение советской симфонической музыки продолжается. В первую очередь следует упомянуть премьеру Шестой симфонии Прокофьева, а также первые исполнения сочинений А. Хачатуряна, Ю. Левитина, Р. Бунина и др. В репертуаре

* В военный период и ранее (в 30-х годах) Мравинский нередко включал в программы оркестровые миниатюры из сферы так называемой популярной (иногда ее называют почему-то легкой) симфонической музыки: вальсы и польки И. Штрауса, отрывки из балетов Аренского, Делиба, Дриго, Минкуса, пьесы Николаи, Сен-Санса, Массене, Шабрие, Лакома и др. Дирижер и здесь проявлял незаурядное мастерство, артистизм, поразительное ощущение пластического существа балетной музыки и умение выявить в непритязательных, казалось бы, партитурах зёрна подлинного симфонизма.

Мравинского появляются новые произведения Н. Мясковского, Б. Лятошинского, Д. Кабалевского, А. Бабаджаняна, А. Мачавариани, К. Кужамьярова, А. Арутюняна. Он много работает с ленинградскими авторами (В. Дешевов, В. Богданов-Березовский, Б. Ключнер, В. Салманов, Р. Котляревский, Г. Уствольская и др.). И неизменно исполняет новые произведения Шостаковича (оратория «Песнь о лесах», Первый скрипичный концерт, Десятая симфония). Так Мравинский становится не только выдающимся пропагандистом советской музыки, но и первоклассным ее исполнителем.

Дирижер включает в свои программы также забытые и редко исполняемые произведения русской музыки: здесь и фрагменты из оперы Римского-Корсакова «Псковитянка», и сюита «Из средних веков» Глазунова, и Вторая симфония Калинникова, и Первая Балакирева, здесь и Вторая симфония Ляпунова, исполняемая впервые. Из зарубежных авторов Мравинский чаще всего играет в эти годы Бетховена, Брамса, Вагнера, Брукнера, нередко включает в программы концертов французскую музыку — «Фантастическую симфонию» Берлиоза, ноктюрны («Облака» и «Празднества») Дебюсси, Болеро Равеля...

В начале 60-х годов в деятельности Мравинского происходит «репертуарный взрыв»: он обращается к классической музыке XX века *. Первым в нашей стране Мравинский исполняет Третью («Литургическую») симфонию Онеггера, Музыку для струнных, ударных и челесты Бартока, симфонию Хиндемита «Гармония мира», Третью симфонию Сибелиуса, балет Стравинского «Агон»; первым из советских дирижеров он исполняет Альпийскую симфонию Р. Штрауса, включает в свой репертуар Седьмую симфонию Сибелиуса, балеты Стравинского «Аполлон Мусагет» и «Поцелуй феи». (В эти же годы он впервые играет Двенадцатую симфонию Шостаковича.) Мравинский всегда живо интересовался новой музыкой и глубоко изучал ее; как музыкант подлинно многогранный и инициа-

* Об этом, как, впрочем, и о других репертуарных тенденциях и поворотах, упоминалось в предыдущей главе, но — повторы здесь неизбежны...

тивный, он не мог пройти мимо выдающихся работ крупнейших композиторов XX века. Так возникла новая ветвь репертуара Мравинского, органически связанная, тем не менее, со всей его прежней работой.

Показательна и другая особенность его деятельности, наиболее ярко проявившаяся в последние полтора десятилетия, но четко прослеживаемая и ранее: дирижер постоянно возвращается к уже игранным сочинениям. Причем возвращается — и заново, по-иному осмысливает их, нередко перечеркивая все, что уже однажды (а порой и не однажды!) было найдено. Для «нового освоения» он отбирает лишь те партитуры, что полностью отвечают особенностям его художественного кредо. Отсюда — тот сузившийся круг сочинений, за пределы которого дирижер в последнее время почти не выходит. Зато этот круг включает не просто «избранные партитуры», но — что самое важное — истинные исполнительские шедевры. Так за последние полтора — два десятилетия сформировался золотой фонд репертуара дирижера, в который входят сочинения композиторов разных эпох и стилей. Назовем имена главных авторов Мравинского: Глинка, Чайковский, Глазунов, Скрябин, Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Моцарт, Гайдн, Бетховен, Шуберт, Брамс, Вагнер, Брукнер, Дебюсси, Сибелиус, Барток, Онеггер...

Разумеется, список этот не претендует на абсолютную полноту и безошибочность. По-видимому, в него можно внести коррективы, либо добавив, либо изъяв кого-либо. Любопытно еще и то, что некоторые из перечисленных композиторов представлены в репертуаре Мравинского последних 15—20 лет всего одним сочинением: у Скрябина это — «Поэма экстаза», у Шуберта — Неоконченная симфония, у Онеггера — Третья, у Бартока — Музыка для струнных, ударных и челесты (ею вообще ограничивается бартоковский репертуар Мравинского). И все же данный список представляется в достаточной степени оптимальным, ибо он составлен, исходя из двух соображений: с одной стороны, без этих авторов невозможно представить искусство Мравинского, с другой — и нынешнюю, и будущую судьбу музыки этих творцов нельзя представить без того, что сделано Мравинским. И еще одно небезынтерес-

ное наблюдение: если перечислить всех без исключения композиторов, сочинения которых Мравинский играл в 1967—1981 годах (то есть в течение последних полутора десятилетий), то к такому перечню — а в нем представлены все главные авторы — добавятся всего четыре фамилии: Вебер, Мусоргский, Р. Штраус и Салманов. А если предельно расширить список «безусловных авторов» Мравинского, то можно, думается, назвать еще четырех композиторов: двух русских — Римского-Корсакова и Лядова — и двух французов — Берлиоза и Равеля... Что же касается самых главных авторов, то на первое место можно поставить трех. Это Чайковский, Шостакович, Бетховен.

От самых ранних музыкальных впечатлений до сегодняшних дней пронес Мравинский горячую любовь к музыке Чайковского, не изменив этой любви ни разу на всем своем долгом дирижерском веку. Еще учась в консерватории, он выступил в нескольких концертах с самостоятельным коллективом — симфоническим оркестром совторгслужащих (в 1929 году), включив в одну из программ медленную часть Пятой симфонии и Панораму из балета «Спящая красавица». Дебют молодого дирижера в театре оперы и балета, куда он поступил в 1931 году, опять-таки связан с музыкой Чайковского. Это была та же любимая партитура — «Спящая красавица». Работа Мравинского (об этом уже говорилось в I главе) получила высокую оценку и музыкантов, и слушателей, — то был первый настоящий успех. Вслед за «Спящей» дирижер осуществил музыкальную постановку двух остальных балетов композитора: весной 1933 года он дирижировал «Лебединым озером», а год спустя под его управлением прозвучал и «Щелкунчик». Интересно, что, обратившись к опере, дирижер снова выбирает Чайковского: его первой и единственной оперной работой в театре была постановка «Мазепы» (1937).

Середина и конец 30-х годов ознаменованы новыми встречами дирижера с музыкой Чайковского. Уже в 1934 году он играет Первую симфонию и фантазию «Франческа да Римини», в 1936-м — Пятую симфонию (первое исполнение ее Мравинским состоялось 2 ноября в Большом зале

филармонии), через год — Шестую, еще через год — увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта», Вторую и Четвертую симфонии. В эти же годы в репертуаре дирижера появляются оперные увертюры и инструментальные концерты композитора, фрагменты его оркестровых сюит.

Став главным дирижером филармонического оркестра, Мравинский вновь и вновь обращается к произведениям Чайковского. Ни время, ни другие творческие интересы не умалили стойкого пристрастия к любимому композитору. Его бессмертные творения и теперь составляют одну из основных линий репертуара дирижера и руководимого им оркестра.

Глубокая и новаторская трактовка Мравинским сочинений великого композитора особенно ярко выявилась в Четвертой, Пятой и Шестой симфониях, главным образом — в двух последних *. Исполнения этих симфоний, по отзывам музыкантов, признанию советской и зарубежной прессы, составили целую эпоху в исполнительском искусстве и явились своеобразным классическим эталоном. Так, в 1967 году чехословацкая газета «Руде право» писала: «Мравинский, бесспорно, большой художник, которому близки музыкальные произведения разных эпох и стилей. Но основной его интерес сосредоточен на русской классической и советской музыке. Мы знаем, с каким совершенством он проводит свою любимую Пятую симфонию Чайковского. Здесь Мравинский не имеет соперников». Не случайно в центре внимания зарубежной прессы оказалась именно Пятая симфония. В ней дирижер достигает огромной выразительной силы и редкого слияния эмоционального и философского начал, которое можно считать уделом немногих исполнителей.

Мравинский трактует Пятую (которая нередко, особенно у западноевропейских дирижеров, несет на себе печать экзальтированной лиричности, а иногда и подчеркнутой сентиментальности) как произведение по-шекспировски

* Четвертую симфонию Мравинский сыграл всего 10 раз (последнее ее исполнение дирижером относится к 1959 году); Пятая и Шестая давно стали постоянными спутниками концертных программ дирижера.

многогранное. В передаче Пятой Чайковского Мравинский добился, казалось бы, невозможного: в его трактовке поражает сопряжение четкости (продуманности исполнительского плана) и свободы, строгости и раскованности, суровости и нежности, изысканности и безыскусственности... Мравинский дает нам почувствовать одновременно и торжество мелодического начала, и многослойность музыкальной ткани, где неожиданно (!) обнаруживаются тончайшие полифонические переплетения... Столь же цепко спаяны у Мравинского кантиленность (как будто вся симфония пропета на едином дыхании) — и «отделенность» некоторых фрагментов, относительная их самостоятельность.

Пятая в интерпретации Мравинского — это музыка мужественная, нервная, волевая и одухотворенная. Музыка импульсивная, скорбная и радостная, мятежная и трогательная. А потому — жизненно достоверная. «Я был поражен, что ощутил в Чайковском такую яркую силу жизни», — писал о Пятой симфонии музыкальный обозреватель японской газеты «Майнити симбун» (май 1975 года). Приведем еще один характерный отзыв о Пятой, взятый из рецензии в итальянской газете «Унита» и относящийся к 1966 году: «Пятая симфония Чайковского впервые раскрыла римлянам все свое ритмическое и тембровое содержание. Исполнение Мравинским этой симфонии Чайковского с ее тонкой и неуловимой гаммой чувств и с финалом, сделанным с потрясающим мастерством, достигает вершин дирижерского искусства. Мы бы не удивились, если бы после такого исполнения музыку Чайковского стали открывать заново. Заслуга Мравинского — в его прозрачной трактовке, верной духу и букве партитуры, но страстной и взволнованной и в то же время возвышенной и героической».

В этом высказывании подчеркнуто, пожалуй, самое главное в трактовке симфонии дирижером; с одной стороны — верность «духу и букве» партитуры (действительно, Мравинский следует авторскому тексту с предельной скрупулезностью и не допускает даже малейшего вмешательства в него), с другой — та поразительная свежесть, от которой захватывает дух, и каждый фрагмент симфонии, такой знакомой и даже заигранной, предстает перед слу-

шателами как бы рожденным заново, сотворенным на их глазах... (Потому-то и столь разнятся исполнения Пятой Чайковского Мравинским в разные периоды его деятельности, хотя самого существа интерпретации вновь введенные отклонения — вернее, ответвления — не затрагивают. Назовем лишь наиболее выдающиеся исполнения Пятой Мравинским за последние 10 лет: это заключительный концерт московских гастролей оркестра в январе 1972 года, исполнение в Токио в мае 1973 года, концерт в венском зале Музикферейна 13 июня 1978 года (это исполнение увековечено на одной из пластинок специальной серии «Евгений Мравинский в Вене»), удивительная Пятая, прозвучавшая в Большом зале Ленинградской филармонии 31 января 1981 года, и, наконец, гениальное исполнение этой симфонии в Барселоне во время июньских гастролей 1982 года.) *

К выдающимся достижениям Мравинского справедливо относят и его интерпретацию Шестой симфонии Чайковского. В ней дирижер, говоря словами В. Богданова-Березовского, по существу выдвигает «в развернутом плане проблему бытия как проблему этическую, касаясь самого существа идейно-творческих устремлений Чайковского» (2, 106). Отчаянная борьба с силами мрака и разрушения, мощные порывы к счастью, величие человеческих страданий — все это Мравинский передает с огромной силой и убедительностью **. Столь же сильна, ярка и вдохно-

* Мы уделили Пятой симфонии Чайковского относительно большое место отнюдь не потому, что ее можно считать вершиной в творчестве Мравинского (таких вершин у него много), а скорее потому, что в ее трактовке сконцентрировались наиболее характерные качества Мравинского-художника, столь же ярко (хотя и в ином преломлении) проявляющиеся в исполнении других масштабных произведений его репертуара. Поэтому в разборе остальных сочинений Чайковского, а также других «главных авторов» Мравинского мы укажем лишь на самые общие особенности трактовок дирижера.

** Здесь нельзя вновь не вспомнить о грандиозном по силе воздействия исполнении этой симфонии в концерте памяти Д. Д. Шостаковича (24 октября 1975 года), где она соседствовала с Пятой симфонией великого советского композитора... Надо сказать, что Шестая уже в довоенные годы обрела в лице Мравинского не просто вдумчивого, но поистине выдающегося интерпретатора (чего не случилось с Пятой Чайковского, которая лишь с годами, постепенно, после многих трудностей, исканий, даже неудач, стала испол-

венна трактовка Мравинским симфонической фантазии Чайковского «Франческа да Римини». Пафос глубокого и страстного чувства, напряженное биеие мысли, поразительная цельность замысла — таковы наиболее характерные черты, подчеркнутые Мравинским в передаче «Франчески». Пожалуй, никому из дирижеров не удавалось с таким кипучим напором передать огненный, устрашающий вихрь крайних разделов фантазии и с такой возвышенной простотой и затаенной взволнованностью — музыке знаменитого срединного эпизода («рассказ Франчески»). Новой жизнью зажила под управлением Мравинского балетная музыка Чайковского. В трактовке «Спящей красавицы» (Мравинский играет в концертах и известную сюиту, и полностью музыку балета), «Щелкунчика» (и здесь, кроме сюиты, дирижер выносит на концертную эстраду большие фрагменты первого и второго актов), «Лебединого озера» Мравинский подчеркивает высокий этический смысл музыки Чайковского, ее поистине детскую беззащитность и вместе с тем горделиво утверждаемое ею человеческое достоинство, простоту, граничащую порой с наивностью, и в то же время поэтическую возвышенность.

Всего Мравинский сыграл более 25 сочинений Чайковского (включая, разумеется, отдельные фрагменты из опер и балетов) *. А среди «избранных партитур» сегодня накрепко утвердились лишь пять. Назовем их в последовательности, которая, на наш взгляд, отражает значимость этих сочинений в творческой судьбе дирижера: Пятая и Шестая симфонии, «Франческа да Римини», музыка балетов

нительским шедевром в искусстве дирижера). О Шестой же восторженно писали еще в первые годы работы Мравинского в Ленинградской филармонии, особенно во время знаменательных московских гастролей оркестра 1940 года. Естественно, что свою работу над Шестой, как и над другими ранее игранными сочинениями, Мравинский совершенствовал год от года, и сегодняшняя ее трактовка не идет ни в какое сравнение не только с исполнениями 1940 года, но и с возобновлениями 50-х годов.

* Из симфоний Чайковского Мравинский играл все, кроме Третьей и «Манфреда». Помимо уже упоминавшихся сочинений композитора в репертуар дирижера входили Серенада для струнного оркестра, симфоническая фантазия «Буря», увертюра-фантазия «Гамлет», Итальянское каприччио, торжественная увертюра «1812 год» и др.

«Щелкунчик» и «Спящая красавица» (пожалуй, к этому списку можно добавить и сюиту из «Лебединого озера») *. В целом интерпретация сочинений Чайковского Мравинским получила не просто всемирное признание. Она составила эпоху в исполнительском искусстве наших дней и стала столь же выдающимся явлением, как тосканиниевский Верди, как Бетховен Шнабеля, Скрябин Софроницкого, Прокофьев Рихтера, Вагнер Фуртвенглера, Шуберт Фишера-Дискау...

Шостакович и Мравинский... Творческое содружество этих двух выдающихся музыкантов — один из редких и поучительных примеров плодотворной связи композитора и исполнителя. «Величие Шостаковича определяется для меня прежде всего значительностью той общественной и нравственной идеи, которая проходит через все его творчество,— писал Мравинский.— Это мысль о том, что людям не должно быть плохо, что они не должны мучиться и страдать из-за войн и социальных бедствий, несправедливости» (187). В сочинениях Шостаковича дирижер оттачивал и совершенствовал то главное, что определяет силу его исполнительского искусства,— живое чувство современности. И конечно, кропотливая, вдумчивая работа над партитурами Шостаковича помогла дирижеру предельно «осовременить» и Чайковского, и Бетховена, то есть обнаружить в их музыке черты и приметы, особенно близкие нам сегодня.

Первая творческая встреча Мравинского и Шостаковича относится к 1937 году, когда дирижер начал работу над только что законченной Пятой симфонией композитора. Год спустя Шостакович так вспоминал об этом: «Наиболее близко я узнал Мравинского во время нашей совместной работы над моей Пятой симфонией. Должен сознаться, что сначала меня испугал метод Мравинского. Мне показалось, что он слишком копается в мелочах,

* Эту значимость отражают даже сами количественные показатели: Пятую симфонию Мравинский играл более 110 раз, Шестую и «Франческу» — свыше 70, сюиту и фрагменты из «Щелкунчика» — 68 раз, «Спящую» (целиком, в виде сюиты и отрывками) — свыше 40 раз, сюиту и фрагменты из «Лебединого озера» — свыше 30 раз.

слишком много внимания уделяет частностям, и мне казалось, что это повредит общему плану, общему замыслу. О каждом такте, о каждой мысли Мравинский учинял мне подлинный допрос, требуя от меня ответа на все возникшие у него сомнения. Но уже на пятый день нашей совместной работы я понял, что такой метод является безусловно правильным. Я стал серьезнее относиться к своей работе, наблюдая, как серьезно работает Мравинский. Я понял, что дирижер не должен петь подобно соловью. Талант должен прежде всего сочетаться с долгой и кропотливой работой» (106).

Успех Пятой симфонии стал одновременно и успехом Мравинского. Глубокий психологизм, трагедийный пафос, ни на секунду не ослабевающее эмоциональное напряжение и вытекающая отсюда беспримерная сила выразительности — вот наиболее отличительные черты трактовки Мравинским Пятой симфонии. Недаром Г. Нейгауз, музыкант поразительно тонкий и чуткий, писал в конце 30-х годов: «Для меня лично исполнение Мравинским симфонии Шостаковича было огромным событием: именно это исполнение окончательно убедило меня в том, что произведение Шостаковича гениально» (98).

Редок тот концертный сезон, когда Мравинский не играет Пятой Шостаковича, — общее количество ее исполнений дирижером приближается сейчас к ста! Уже в конце 30-х годов трактовка Мравинского вызвала всеобщее восхищение (достаточно обратиться к только что приведенному отзыву Г. Нейгауза). Первые же «вывозы» Пятой за рубеж (в 1946 году Мравинский играл ее в Хельсинки со своим оркестром и в Праге с оркестром Чешской филармонии) вновь принесли триумф. В 1954 году, во время первых послевоенных гастролей оркестра в Москве, исполнение Пятой Шостаковича было отмечено особо. Восторженно писала пресса об исполнении этой симфонии на фестивале ленинградского искусства в Москве осенью 1965 года.

Подобные примеры можно умножить. Но нельзя не подчеркнуть, что в процессе своей долгой концертной жизни Пятая подверглась у Мравинского основательной коррективке и углубленному совершенствованию. Что же

касается значимости этого сочинения для творческой судьбы дирижера, то переоценить ее невозможно: с нею пришел первый большой успех на симфоническом поприще, она способствовала блестящей победе на Всесоюзном дирижерском конкурсе, а главное — с нее началась творческая связь с Шостаковичем. Вместе с тем и Пятая «обязана» Мравинскому своей нынешней всемирной славой: достаточно сказать, что дирижер играл ее более чем в 50 зарубежных городах (везде — с неизменным успехом), а пластинки с записью Пятой в исполнении ленинградского оркестра и Мравинского давно разошлись по всему миру...

Однако вернемся к истории творческого содружества Шостаковича и Мравинского. В 1939 году композитор доверяет Мравинскому первое исполнение Шестой симфонии. Как и Пятая, Шестая вошла в основной концертный репертуар Мравинского и также завоевала в ряду достижений дирижера репутацию исполнительского шедевра.

В разгар войны, в июле 1942 года, Мравинский исполняет только что написанную Седьмую симфонию Шостаковича. Позже композитор, слышав симфонию в исполнении различных оркестров и дирижеров, решительно отдает пальму первенства ленинградскому филармоническому оркестру и Мравинскому. Год спустя Шостакович приносит дирижеру одно из самых вдохновенных и драматичных своих сочинений — Восьмую симфонию. И в процессе репетиций, будучи покорен глубиной и вдумчивой работой Мравинского, с благодарностью посвящает ему эту симфонию. В последующие годы традиция сохраняется: Мравинский остается первым (за редкими исключениями) исполнителем симфонических опусов Шостаковича. И, что гораздо важнее, — замечательным их интерпретатором. Девятая, Десятая, Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии, Первый скрипичный и Первый виолончельный концерты, оратория «Песнь о лесах», Праздничная увертюра и, наконец, последняя, Пятнадцатая симфония Шостаковича (1972) — таковы основные вехи послевоенных встреч Мравинского с музыкой Шостаковича.

Столь длительное общение дирижера с работами вы-

дающего художника принесло плодотворные результаты. «В интерпретации музыки Шостаковича,— писал композитор В. Салманов,— Мравинский добился самого значительного в своей творческой деятельности, самого завидного для дирижера: он создал свой стиль исполнения, свою манеру, свой творческий почерк. Когда мы включаем радио и слышим какое-либо произведение, то по музыкальному языку мы можем узнать автора, композитора; но узнать дирижера по исполнению — дело весьма и весьма нелегкое. Когда же исполняется симфоническое произведение Шостаковича под управлением Мравинского, мы сразу узнаем его манеру» (145). Действительно, Мравинский настолько ярко подчеркивает в музыке Шостаковича ее трагедийный пафос, глубину и благородство мысли, а также ненависть ко всему напыщенному, самодовольному, бездарному, пошлому, что отличить его интерпретацию от исполнения других дирижеров не так уж трудно. Музыка Шостаковича находит в лице Мравинского глубокого интерпретатора, а лучшие качества дирижера ярче всего выявляются именно при исполнении сочинений выдающегося симфониста.

И конечно, чутким «передатчиком» исполнительских замыслов Мравинского является оркестр Ленинградской филармонии, который вместе с дирижером создал традицию исполнения шостаковичевских творений. Не случайно во многих странах мира музыканты и пресса часто употребляют выражение «ленинградский Шостакович», подчеркивая тем самым неоспоримый приоритет оркестра и Мравинского в истолковании музыки одного из наиболее ярких и смелых художников XX века.

То главное, чего добился дирижер в работе над сочинениями любимого композитора, с исключительной рельефностью выявилось при проведении Мравинским в январе — апреле 1976 года цикла из произведений Шостаковича, который дирижер посвятил памяти выдающегося художника. Как уже упоминалось, в программы цикла вошли Пятая, Шестая, Восьмая, Десятая и Пятнадцатая симфонии (это и есть сегодняшние «избранные партитуры» Шостаковича в репертуаре Мравинского). И когда сфокусировались впечатления от прослушанного цикла, то стало

предельно ясно, что мы имеем дело с исполнением не просто совершенным. Мравинский нашел оптимальную (как для него самого, так и для сегодняшнего видения музыки Шостаковича) «точку отсчета»: мы стали свидетелями счастливого совпадения всех художественных и эстетических «параметров» каждого сочинения и его трактовки. Это был не Шостакович разных периодов, это был художник с единой образно-стилистической манерой и вместе с тем художник многоликий: мудрый и вдохновенный, безжалостный и саркастичный, глубоко человеческий и простой в самом высоком смысле этого слова. Здесь, как и в сочинениях Чайковского, дирижер соединяет, казалось бы, несоединимое, опять-таки давая нам почувствовать подлинно шекспировскую многогранность бессмертных творений нашего великого современника.

«...Мне выпало большое счастье стать первым исполнителем, а стало быть, и первым комментатором многих сочинений Шостаковича,— вспоминал Евгений Александрович в дни 70-летия композитора,— и если я мог максимально приблизить этот дирижерский комментарий, исполнительскую трактовку его сочинений к авторскому замыслу, то я могу это объяснить только тем, что оба мы жили на одной земле, в одной стране, в одинаковой духовной атмосфере. И поэтому мне кровно близко все, что им создано, что отражено в его музыке. Вот эта „близость сюжета“, близость „объекта отражения“ всегда облегчала мою работу над его музыкой. Специфически музыкальных трудностей, с какими я нередко встречался в работе над произведениями других авторов, здесь не было. Предо мной как бы открывалось то, что я сам давно знал, пережил, но не мог высказать. Мне оставалось только мобилизовать все свои силы, и, казалось, их всегда не хватало для того, чтобы исполнительски выполнить то, что им создано... Как это часто сопутствует подлинной дружбе,— мы понимали друг друга с полуслова. Быть может, поэтому мы сравнительно мало общались, редко спорили и не так уж часто встречались. Война разлучила нас на несколько лет, и я вспоминаю с особой теплотой те сравнительно редкие дни, когда судьба сталкивала нас в Доме творчества композиторов в поселке Репино, что недалеко

от Ленинграда, или в филармонии — на репетициях его сочинений. На репетициях разговор ограничен деловыми репликами. В Репино мы не говорили о музыке, и это, может быть, самые приятные часы. Дни наших встреч я вспоминаю как огромную радость и большое счастье. Такое счастье выпадает не каждому...»

Вот уже более 45 лет Мравинский не расстается с музыкой Шостаковича. Заслуги Мравинского в приобщении тысяч слушателей к творчеству Шостаковича переоценить невозможно. Нельзя не подчеркнуть особо и тот факт, что грядущее поколение музыкантов и слушателей получает счастливую возможность проследить и творчески перенять традицию исполнения музыки Шостаковича буквально «из первых рук», из рук ее первооткрывателя, горячего приверженца и поистине гениального интерпретатора...

Крупнейшие достижения связаны в искусстве Мравинского с музыкой Бетховена. В симфониях великого композитора дирижер как бы стягивает в один узел все выразительные детали, подчиняя их единому устремлению — возможно полнее и ярче выявить глубину философской сущности бетховенского замысла и классическое совершенство его воплощения. Именно поэтому так впечатляют собранность, целеустремленность и вместе с тем простота трактовки Мравинским бетховенских симфоний. Здесь, с одной стороны, ничего не подчеркивается само по себе, а с другой — нет никаких общих мест; мотивно-тематическое развитие, особенности формы и оркестровой фактуры, динамические нюансы — все подчинено одной задаче: донести до слушателя высокие гражданские идеи, пафос героической борьбы и великой одухотворенности.

В последние 15 лет Мравинский чаще всего обращается к симфониям среднего периода — Четвертой, Пятой и Шестой*, причем находит и выявляет в своей трактовке

* В репертуаре дирижера — не только все симфонии Бетховена, но и музыка к «Эгмонту», Торжественная месса, увертюры, инструментальные концерты и др.

то общее, что объединяет эти во многом несхожие произведения. Четвертая Бетховена была одним из самых первых у Мравинского опытов освоения жанра симфонии: он впервые сыграл ее еще в 1934 году с симфоническим оркестром Центрального музыкального техникума. Впоследствии дирижер возвращается к ней постоянно и уже в 1955 году, во время второй зарубежной поездки Заслуженного коллектива, включает ее в программы гастролей. Чрезвычайно трудная для оркестра, Четвертая симфония ставит и перед дирижером, помимо глубинных проблем, ряд сложных технологических задач (касающихся динамики, темпов, баланса звучности, тембрового колорита и т. п.). Не случайно Мравинский со свойственными ему меткостью и лаконизмом высказывания отметил, что в этой симфонии «точность исполнения является синонимом выразительности»*. Четвертая принадлежит к числу самых светлых, лирических созданий Бетховена — таков ее определяющий эмоциональный и психологический настрой. Но, как тонко заметил Р. Роллан, «за всеми этими забавами, фантазиями и даже самой нежностью симфонии чувствуется грозная сила, изменчивый нрав, гневные вспышки». Мравинский очень осторожно, как бы мимоходом, подчеркивает эту особенность Четвертой — оттого-то она и не становится у него (как у иных дирижеров) просто игривой и беззаботной. А что касается оркестровых трудностей, то Мравинский добивается здесь такого совершенства, которое не просто восхищает, а действительно становится средством или, как говорит Мравинский, синонимом выразительности.

В Пятой Бетховена дирижер достигает редчайшей концентрации духовной энергии: он словно «сжимает» симфонию в одну часть, с поразительной целеустремленностью и лапидарностью проводя в жизнь «сквозную» идею со-

* Из беседы Мравинского в телефильме «Четвертая симфония Бетховена». В начале 70-х годов творческим объединением «Экран» были выпущены 4 телефильма, в которых запечатлены исполнения Мравинским и его оркестром Четвертых симфоний Бетховена и Брамса, Пятых — Чайковского и Шостаковича; во все фильмы включены и беседы Мравинского о главных героях картин — композиторах и их сочинениях (инициатором, руководителем этих постановок, а также автором сценариев был А. Золотов).

чинения — «через борьбу — к победе». Вместе с тем эта «формула» раскрыта дирижером с предельной многогранностью: музыка Пятой проникнута у Мравинского страстной решимостью и духом сомнений, горделивостью и тревогой, титанической мощью и скорбными размышлениями...*

Постоянно обращается Мравинский и к Шестой («Пасторальной») симфонии. И здесь на первый план у дирижера выступает не программная изобразительность (как известно, это единственная симфония Бетховена, где композитор снабдил каждую часть программным подзаголовком), а возвышенная идея сопричастности человека к природе. Очищающее душу, благостное воздействие природы, сосредоточенность и углубленность мыслей и чувств, навеянных ею, — вот что подчеркивает Мравинский в этой гениальной партитуре **.

После этих трех «центральных» симфоний Бетховена должны быть названы две другие, также сыгравшие значительную роль в творческой жизни Мравинского, — Третья («Героическая») и Седьмая. Особенно часто они фигурировали в программах дирижера в 40-е и 50-е годы, уступив впоследствии ведущее место Четвертой, Пятой и Шестой (Третью Мравинский последний раз играл в 1968 году, Седьмую — в 1964-м). Об исполнении Третьей подробно писал в своей монографии В. Богданов-Березовский, отметивший, в частности, что в ней «героическое

* В Пятой Бетховена Мравинский блестяще решает и одну из сложных чисто оркестровых проблем. Приведем свидетельство дирижера Евг. Рацера: «Мы привыкли к тому, что эта симфония оказывается написанной как бы для двух разных оркестров: три части — для оркестра без тромбонов, четвертая — для оркестра медных инструментов. У Мравинского же в финале тромбоны лишь дополняли, обогащали звучность остальных инструментов, придавая ей большую полноту и силу, отнюдь не перекрывая своих товарищей. Финал вырос как естественное завершение всего цикла» (171).

** Не желая описанием отдельных деталей «мельчить» разговор о трактовке Мравинским Шестой Бетховена (как, впрочем, всех его «избранных партитур»), укажем тем не менее на очаровательную «птичью перекличку» в «Сцене у ручья», на эпизод грозы, передаваемый дирижером с поражающей простотой и безыскусственностью (вот где наглядно проступают мудрая простота и вместе с тем сила примененных здесь Бетховеном выразительных средств), на прозрачную, «небесную» чистоту основной темы финала...

трактовано не как черта исключительная, а как естественное свойство человеческой природы» (2, 131). Эту симфонию Мравинский играл строго, величественно, но очень по-земному, в ней не было ничего риторического, помпезного, выпяченного. Духом высокой простоты пронизано и исполнение дирижером Седьмой симфонии; здесь Мравинский с почти зримой осязаемостью выявляет строгое единство цикла, подчеркнув в каждой из частей не столько их жанровый (или танцевальный) характер, сколько непрерывную линию симфонического развития-нарастания, идущую от величавого вступления I части к безудержному вихрю финала...

В 1979 году Мравинский после почти 40-летнего перерыва (!) сыграл Первую симфонию Бетховена. О техническом совершенстве этого исполнения говорить излишне *. Подчеркнем другое: в противоположность обычной трактовке Первой как «раннего симфонического опыта», Мравинский убедительно показывает Бетховена, уже отмеченного величием мысли, силой духа, неизбывной энергией.

Третью, Четвертую, Пятую и Шестую симфонии Бетховена Мравинский не раз включал в программы гастролей оркестра — как внутрисоюзных, так и зарубежных. Характерно, что во время гастролей в Вене в сентябре 1974 года газета «Ди пресе» писала: «Так же как легендарные музыканты из Чикаго (речь идет о Чикагском филармоническом оркестре.— В. Ф.), ленинградцы исполняли Бетховена. И все же какая разница в том, что прозвучало! Насколько по-европейски и правильно то, что требовал Мравинский. Что за чувство счастья, которое всех охватило». А вот отзыв критика боннской газеты «Генераль-анцайгер», относящийся к тому же времени (осень 1974 года) и посвященный тем же симфониям Бетховена — Пятой и Шестой: «Публика Бонна была захвачена таким современным исполнением Бетховена: бурные аплодисменты раздались в зале в знак благодарности». Отзывы эти знаменательны, ибо «ленинградским Бетховеном» восторгается

* Столь же технически безукоризненно и вдохновенно была исполнена Первая Бетховена и в январе 1982 года.

пресса Бонна и Вены — именно тех двух городов, которые не только тесно связаны с жизнью и деятельностью великого немецкого композитора, но свято хранят и развивают традиции исполнения его музыки*.

Если перечислить сегодняшние «избранные партитуры» бетховенского репертуара Мравинского, то хотелось бы назвать ряд симфоний в следующем порядке: Шестая, Четвертая, Пятая, Первая, Третья, Седьмая. Кто знает, может быть, к этому перечню вскоре прибавится Вторая, которую дирижер последний раз играл в Новосибирске в апреле 1942 года, или Восьмая, не звучавшая под его управлением более 30 лет (последнее исполнение — 4 февраля 1950 года)...

Сразу же вслед за Чайковским, Шостаковичем и Бетховеном следует назвать трех великих представителей немецкой и австрийской музыкальных культур второй половины XIX века — речь идет о Брамсе, Вагнере и Брукнере. Причем здесь трудно поставить кого-либо из них на первое место. Было время, когда это место безраздельно занимал Вагнер. Иногда его вытеснял Брамс. Есть все основания полагать, что сегодня этот «триумвират» возглавил Брукнер. Произведения этих авторов постоянно, еще с середины 30-х годов, звучат в концертных программах дирижера.

В беседе, посвященной Брамсу (в телефильме «Четвертая симфония Брамса»), Мравинский высказал парадоксальную, на первый взгляд, мысль: «У него в каком-то отрезке заключается нечто противоположное и иное, нежели то, о чем „буквально“ говорит данный отрезок...» Речь идет о «двуликости» подтекста в брамсовских сочинениях, об их драматургической и образной сложности. «Эта сложность,— пишет М. Друскин,— коренится в необычайном богатстве оттенков, переходов от одного состояния к другому, в сопоставлении и взаимосвязи контрастных образно-эмоциональных сфер... в показе изменчивости этих состояний, их многозначности» (27, 101). В трактов-

* Об огромном успехе бетховенских программ Мравинского в городах ГДР (прежде всего в Берлине, Дрездене и Лейпциге) мы уже говорили в связи с поездкой ленинградского оркестра на бетховенские юбилейные торжества в 1970 году (см. с. 74).

ках Мравинским симфоний Брамса * впечатляет и покоряет именно многозначность и удивительно естественная «переливчатость» образно-эмоциональных состояний. В Четвертой симфонии в параллель с трагической линией повествования дирижер буквально обрушивает на слушателя поток суровых и страстных излияний: в них переплетаются гнев и умиротворенность, мольба и отчаяние, элегичность и мятежный порыв. Во Второй — за чисто внешней оболочкой «обаятельной в своей непосредственности и простоте романтической идиллии» (И. Соллертинский) — Мравинский дает нам ощутить предчувствие, даже приближение тревожных, беспокойных состояний, «извлекая» их из поистине глубинных пластов брамсовского текста. К этим симфониям — Четвертой и Второй — дирижер обращается в последние годы особенно часто.

И все же к его «избранным партитурам» необходимо отнести все четыре брамсовские симфонии. Не только потому, что их автор принадлежит к числу любимейших композиторов Мравинского, но еще и потому, что в исполнительском искусстве наших дней прочно утвердилось художественное явление, имя которому — «Брамс Мравинского».

Долгие годы работая над симфониями Брамса, дирижер нашел свой принцип подхода к ним, нашел свою концепцию их прочтения. Здесь Мравинскому удалось слить воедино и чисто романтические черты, и мудрую философию высокого интеллектуализма. Он играет брамсовскую музыку, едва ли не оптимально сочетая в ней эмоциональную выразительность и структурную четкость. Потому в передаче этих партитур впечатляет непосредственность

* Основной брамсовский репертуар Мравинского включает все четыре симфонии композитора, «освоенные» дирижером еще в 40-е годы; меньше всего (5 раз) Мравинский играл Первую симфонию, к ней, кстати, он не возвращался с 1950 года; рекордное количество исполнений (41) падает на Четвертую; Вторая звучала в его исполнении 15 раз, Третья — 8. Остальные два оркестровых сочинения Брамса, сыгранные Мравинским лишь по одному разу, появились в его программах в одном случае в связи с тематикой концерта (Вариации на тему Гайдна), в другом — по предложению солиста (Второй фортепианный концерт в исполнении С. Рихтера).

изложения — и безупречная логика тематического развития, трепетность, благородство музыкальной речи — и строгая рельефность формы...

На Вагнере Мравинского хочется остановиться особо. Будучи единственным из крупнейших вагнеристов XX века, ни разу не ставившим в театре вагнеровских опер, Мравинский, тем не менее, создал «своего» Вагнера. Говоря об этом выдающемся композиторе, Луначарский пронизательно заметил: «Изображал ли он любовь или бешеную ненависть, жадность и властолюбие или полет к свободе... он вкладывал все это в импонирующие большие образы и возвышал до таких обобщений, которые делали изображаемые им чувства общезначимыми» (30). В такой трактовке мы и слышим Вагнера у Мравинского. Иными словами, он не просто обнажает внутреннюю сущность вступления к «Лозенгрину», увертюры к «Тангейзеру» или оркестровых фрагментов из «Тристана». Дирижер достигает гораздо большего. Верность духу вагнеровской музыки сочетается у него и с предельной обобщенностью выражения (каждый образ — символ определенного состояния, идеи), и с поразительной широтой исполнительского видения. Именно благодаря такой широте Вагнер Мравинского вызывает у слушателей целый комплекс ассоциаций, настолько богат и насыщен образно-эмоциональный подтекст этой музыки в трактовке дирижера. Так неожиданно возникает в памяти корсаковский «Китеж», нередко вспоминается Брукнер, порою (гораздо реже) Брамс...

Быть может, все это скорее прихоти личного слушательского восприятия — могут возникнуть, конечно, и другие ассоциации. Но об этом стоит сказать, чтобы лишний раз подчеркнуть многозначность, «объемность» трактовок Мравинского.

Поражает еще и другое. Предельная обобщенность (то, о чем писал Луначарский) соединяется у Мравинского с предельной детализированностью исполнения. Оттого-то во Вступлении и «Смерти Изольды» из «Тристана и Изольды» впечатляют не только возвышенность и благородство в выражении чувств (насколько это ближе «современному» Вагнеру, чем экзальтированное, пылко-страстное исполнение!), но и само звучание оркестра — насыщенное и вместе

с тем удивительно прозрачное. Оттого-то восхищает не только образное толкование вступления к «Лоэнгрину» (здесь опять-таки трудно не употребить слов «возвышенное», «благородное»), но и изумительная по выровненности звучания и постепенному нагнетанию динамики линия «восхождения» к кульминации (восхитительна мягкая, «поющая» медь на вершине этого эпизода). Нельзя не сказать и о таких деталях, как почти неосязаемое piano в «Шелесте леса» из «Зигфрида», певучее и темброво однородное (как на органе!) звучание хорала в начале увертюры к «Тангейзеру», напевная рельефность полифонически насыщенной звуковой ткани в увертюре к «Нюрнбергским мастерзингерам» *. Иными словами, мы слышим у Мравинского не просто величественного, грандиозного, могучего Вагнера, но прежде всего — Вагнера-поэта. Поэта величавой торжественности и скорби, поэта любви, поэта природы, поэта волшебных видений, экстатических взлетов, пламенных излияний. Но прежде всего — именно поэта.

Значительное, может быть, по достоинству еще не оцененное место в творческой жизни Мравинского занимает Брукнер. В освоении его партитур Мравинский был — а по отношению к некоторым симфониям остается и сегодня — пионером среди советских дирижеров. И дело здесь не только в давней любви Мравинского к Брукнеру, хотя и этот факт сам по себе весьма показателен (лишь в середине 60-х годов начал стремительно расти интерес к творчеству этого композитора в самых разных странах, в том числе не только в европейских). Трактовка брукнеровских симфоний — одна из самых ярких страниц творчества Мравинского **. Монументальность художественных замыслов композитора, высокий этический заряд его музыки, нето-

* К списку вагнеровских «избранных партитур» Мравинского, кроме только что названных, добавим Траурный марш из «Гибели богов», «Полет валькирий» из «Валькирии», антракт к третьему акту «Лоэнгрин»...

** Не случайно западногерманская печать, отмечая лучшие грамзаписи симфоний Брукнера, не связанные с искусством австро-немецких дирижеров («Брукнер с Востока»), называет лишь двух музыкантов — Мравинского и чеха Вацлава Талиха.

ропливый «разворот событий» и притом острота контрастов, строгая ступенчатость кульминаций — все это требует от дирижера и масштабности мышления, и чуткого проникновения в детали сложного брукнеровского письма. Все эти требования находят блистательное выражение в интерпретациях Мравинского.

Уже в декабре 1938 года Мравинский играет Четвертую («Романтическую») симфонию, через год — Седьмую, еще через год — Девятую. Показательно, что первые же опыты освоения музыки Брукнера были у Мравинского исключительно успешными и вызвали восторженные отклики. После исполнения Четвертой симфонии И. Соллертинский писал:

«Мравинский пока единственный советский дирижер, включивший Брукнера в свой творческий план... Грандиозные хоры медной группы оркестра с ослепительными кульминационными точками, прекрасная певучая мелодия альтов в медленной части, умение до конца выдержать „симфоническую паузу“... ритмическая острота фанфар в скерцо, на редкость целостный охват сложнейшей формы финала, преодоление его кажущейся „разорванности“ — все это было осуществлено с подъемом, с уверенным мастерством, с любовным проникновением в своеобразный и обособленный мир брукнеровских симфоний» (108).

Именно эту обособленность музыки Брукнера, ее замкнутость и вместе с тем поразительную искренность, порой граничащую с наивностью, Мравинский ощутил еще в юные годы. А врожденное чувство формы помогло молодому дирижеру «излагать» брукнеровский текст с поразительной логичностью и стройностью. Но, разумеется, не в этом «секрет» того, что Мравинский блестяще владеет брукнеровским стилем. Духовная насыщенность и интеллектуальная мощь симфоний композитора — вот что наиболее близко дирижеру. Сегодня Мравинский — один из самых выдающихся брукнеристов. Его трактовки Седьмой, Восьмой и Девятой симфоний композитора принадлежат к шедеврам мирового музыкального искусства. Они отмечены величавостью и стройностью художественной концепции, торжественной трепетностью высказывания, поистине

вулканической эмоциональной силой и высокой трагедийностью *.

Большое место в репертуаре Мравинского занимает русская музыкальная классика. В первую очередь это, конечно, произведения Чайковского, о чем уже говорилось выше. Отметим еще несколько композиторских имен и отдельных партитур, прочно вошедших в творческую судьбу Мравинского.

В музыке Глинки (кроме увертюры к «Руслану и Людмиле», постоянно фигурирующей в программах дирижера, он охотно играл «Арагонскую хоту», Вальс-фантазию, танцы из обеих опер) Мравинский тонко выявляет ее гармоническое совершенство: благородную красоту мелодики, редкое ощущение стройности формы, кристальную прозрачность оркестрового письма, а главное — высокую простоту и исконно национальную суть.

Еще со студенческих лет исполняя сочинения Глазунова, Мравинский пронес через всю свою музыкальную жизнь благоговейное к ним отношение (оно, конечно, связано и с личностью самого автора, с которым будущий дирижер сталкивался неоднократно). Значительное внимание Мравинский уделяет балетам Глазунова — «Временам года» и в особенности «Раймонде», сюиту и фрагменты из которой дирижер играл более 60 раз! Но особо хочется сказать о Пятой симфонии и главным образом — о последнем ее возобновлении в 1979 году. Мравинский подчеркнул в этом произведении отнюдь не эпическую широту и мощь, не былинную величавость, а скорее простоту высказывания, изящество музыкальной мысли, чистоту оркестрового почерка композитора. И симфония прозвучала с поразительной свежестью!

* Только в 1980 году Мравинский включил в программы зарубежного турне сочинение Брукнера: в Австрии, Швейцарии и ФРГ он играл Девятую симфонию. Пресса этих стран была единодушна в своих оценках, причислив Девятую Брукнера к числу выдающихся исполнительских достижений дирижера. В частности, рецензент швейцарской «Тагесанцайгер» услышал в этом исполнении «не столько романтическую версию, сколько изображение трудности жизненного пути». Показательно, что во время этих гастролей в Вене Мравинского почтительно называли «герр Брукнер».

Скрябинское творчество, как уже указывалось, представлено в «избранных партитурах» Мравинского всего одним сочинением — «Поэмой экстаза»*. Среди бесчисленных исполнений этого популярнейшего опуса советскими и зарубежными дирижерами трактовка Мравинского резко выделяется прежде всего насыщенностью мысли (именно автору «Поэмы экстаза» принадлежат крылатые слова — «музыка живет мыслью»). Мравинский начисто лишает «Поэму» внешней экзотичности, бравурной импозантности, темброво-колористической пышности. Главное в его исполнении — передача неизбывной духовной мощи и высокой поэтичности скрябинского замысла. У Мравинского полетная мысль становится как бы самим звучащим содержанием «Поэмы»...

Мравинский тонко ощущает и прекрасно передает вдохновенную силу и самобытность музыки Мусоргского (вступление к «Хованщине» — один из исполнительских шедевров дирижера), красочную сказочность и национальный колорит полотен Римского-Корсакова (здесь хочется особо выделить сюиту из «Китежа»), поэтическую атмосферу и филигранные нюансы оркестровых миниатюр Лядова (незабываемы «дрожащая» тишина, мерцающие блики, а также еле слышные шорохи и всплески «Волшебного озера»).

Из отечественных композиторов XX века особое место в искусстве Мравинского (не считая, разумеется, Шостаковича, о котором уже шла речь) занимают Стравинский и Прокофьев.

Сочинения Игоря Стравинского дирижер изучает постоянно, но на эстраду выносит лишь некоторые работы. В репертуаре Мравинского закрепилась музыка балетов «Петрушка» и «Аполлон Мусажет» — произведений, совершенно разных по эстетической направленности, стилистическим истокам, но очень характерных для определенных этапов творчества Стравинского. Картинную образность, «кукольный» драматизм «Петрушки» и классическую плас-

* В 30-е и 40-е годы дирижер играл Вторую симфонию, и лишь однажды в его программе значился фортепианный концерт (солистка Б. Мадорская).

тичность мелоса «Аполлона Мусагета» * Мравинский передает со свойственными ему богатством и многозначительностью образного подтекста. Более того, в трактовке этих произведений дирижер не только проявил чуткое понимание стиля композитора, но и тонко подчеркнул новаторские черты его партитур. Вместе с тем — и это весьма характерно для творчества Мравинского в целом — он выявляет в музыке Стравинского истоки, которыми она питалась.

Те же качества проявились и в исполнении Мравинским двух других, опять-таки совершенно различных по композиционно-стилистической манере балетов Стравинского — «Поцелуя феи», где дирижер тонко выявил глубинную связь с самым духом музыки Чайковского, и «Агона», где скрупулезная точность воспроизведения музыкального текста (качество, столь ярко выраженное у Мравинского) служит не только фундаментом исполнительского решения, но и залогом полной его «синхронности» авторскому замыслу.

С музыкой Прокофьева Мравинский связан более 40 лет. Наиболее близки ему те сочинения, где есть острая конфликтность, драматизм, мужественная патетика. Поэтому из богатого наследия замечательного мастера он отбирает сравнительно небольшое. И все же вклад дирижера в советскую прокофьевскую поистине неоценим. Прежде всего имеется в виду интерпретация Второй сюиты из балета «Ромео и Джульетта», а также Пятой и Шестой симфоний **. Все эти сочинения Мравинский трактует как трагедийно-драматические. В отношении балетной сюиты и Шестой симфонии такая трактовка закономерна: она вы-

* Музыка «Аполлона Мусагета», написанную для струнного оркестра, Мравинский включил в программы знаменательных московских гастролей 1972 года. Приведем один из отзывов той поры: «Трудно, пожалуй, найти сочинение, эстетически более близкое оркестру, чем „Аполлон Мусагет“ Стравинского. Эллинистическая красота этой музыки, вдохновенная рассчитанность ее экспрессии, допускаемой лишь в той мере, в какой она не нарушает стройной гармонии целого, нашли блистательных истолкователей в лице Е. Мравинского и струнной группы оркестра» (83, 68).

** Мравинский одним из первых включил в свой репертуар Вторую сюиту из «Ромео и Джульетты» (1942) и Пятую симфонию (1945) и первым представил публике Шестую (1947).

текает из авторского замысла, в Пятой же симфонии Мравинский сумел неожиданно разглядеть трагедийную концепцию, а главное — убедительно раскрыть ее (эту линию дирижер последовательно проводит в каждой из частей, подчиняя своему исполнительскому замыслу даже кипучую, звучащую остро и жизнерадостно музыку финала). Разумеется, так расставить акценты в симфонии мог только художник ищущий и смелый.

Говоря об отечественных композиторах, прочно вошедших в судьбу Мравинского, нельзя не сказать и о ленинградце Вадиме Салманове. Мы уже говорили, что дирижер и руководимый им оркестр были первыми исполнителями всех четырех его симфоний (Первая, созданная в 1953 году, посвящена Мравинскому, Четвертую, впервые прозвучавшую в январе 1977 года, автор посвятил Заслуженному коллективу и его руководителю). Мравинский чутко уловил и подчеркнул в симфониях Салманова сочетание безусловных примет современного музыкального письма со свежестью и простотой высказывания, вдохновенный полет — с благородной строгостью стиля. Показательно, что все эти черты (разумеется, с поправкой на исполнительство) присущи и творческой манере самого дирижера; потому содружество двух музыкантов зародилось не случайно: оба они (а о Мравинском в этой связи мы еще скажем особо) — типичные представители Петербургской — Ленинградской музыкальной школы, демонстрирующие искусство академическое в самом высоком смысле этого слова.

Завершая разговор о русской и советской музыке в искусстве Мравинского, выйдем за пределы круга «избранных партитур»; во-первых, для того, чтобы назвать еще несколько значительных достижений дирижера, и во-вторых, чтобы взглянуть на его русский репертуар с иной, более широкой точки зрения. Лишь размеры очерка и взятая поэтому для данной главы ориентация («избранное») не позволяют хотя бы кратко остановиться на обеих симфониях Бородина, Второй симфонии Калинникова, «Ночи на Лысой горе» Мусоргского: с высочайшим мастерством дирижер обнажает в этих сочинениях их эпический настрой и глубокую поэтичность.

Нам осталось назвать несколько наиболее близких дирижеру зарубежных композиторов — от венских классиков до выдающихся мастеров XX века. Просто и вместе с тем трепетно звучат под управлением Мравинского симфонии Гайдна и Моцарта. Мы отнюдь не отождествляем характер этих интерпретаций, хотя в них есть и общее: полный отказ от виртуозного блеска, галантной изысканности, чопорности... Моцарта дирижер играет возвышенно, поэтично и проникновенно, подчеркивая его близость раннему Бетховену и даже зрелому Шуберту. Работу над сочинениями Моцарта Мравинский ведет непрерывно, но, заслоненная другими его исполнительскими достижениями, она не получила даже достаточно полного освещения в статьях и рецензиях *. А между тем уже сама эволюция исполнения двух наиболее репертуарных моцартовских симфоний Мравинского (№ 33, си-бемоль мажор и № 39, ми-бемоль мажор **) говорит не только о стойком интересе дирижера к гениальному композитору, но и о том всепроникающем воздействии на него моцартовской музыки, без которого немислимы сегодня ни его «лабораторная» домашняя работа, ни его концертная деятельность.

Что же касается тех основных примет, которые отличают прежнего Моцарта Мравинского от нынешнего, то в первую очередь следует указать на бóльшую взволнованность, более «напряженный пульс» исполнения и вместе с тем на бóльшую строгость, даже нарочитую ограниченность в выборе выразительных средств. Отсюда — ясность и углубленность, естественность и внутренняя сосредоточенность моцартовской музыки у Мравинского, то, что отмечал Г. Чичерин в своем блистательном исследовании.

* Здесь, на наш взгляд, есть одна важная, хотя и чисто внешняя причина. Симфонии Моцарта, всегда идущие у Мравинского в первом отделении концерта, нередко становятся для слушателей (да и, пожалуй, для музыкантов) лишь неким преддверием того «главного объекта» программы, которому отдано второе отделение. И действительно, чаще всего после Моцарта мы попадаем в «сети» той музыки, где Мравинский достигает поистине непревзойденных высот: это Пятая и Шестая симфонии Чайковского, Пятая, Восьмая и Пятнадцатая Шостаковича, Седьмая и Девятая Брукнера и т. п.

** Первую из них Мравинский играл 47 раз, вторую — 28.

довательском этюде о Моцарте («глубочайшая концентрированность при внешней простоте»).

Гайдна Мравинский играет более «весомо», компактно, непринужденно. Он подчеркивает четкость, лапидарность и простоту этой музыки — и одновременно ее драматизм, порывистость, грациозность, тонкий юмор... (наиболее частыми спутниками концертных программ дирижера стали три симфонии Гайдна: № 88, соль мажор и две Лондонские — № 103, ми-бемоль мажор и № 104, ре мажор).

Исполнение Мравинским знаменитой Неоконченной симфонии Шуберта нельзя назвать просто большой творческой удачей. Это — подлинное художественное откровение. Дирижер трактует двухчастный цикл как взволнованную трагическую исповедь, начисто лишая ее столь привычных романтических черт. Здесь можно и должно говорить о той степени растворения в авторском тексте, которая предполагает даже столь чуждую Мравинскому исполнительскую вседозволенность. Но ее, как всегда у дирижера, нет и в помине: если Мравинский заново открывает для нас эту столь известную музыку, то только лишь потому, что ему открылась ее несказанная глубина. Такой жгучей трагедийности — и целомудренной откровенности, такого безысходного, но безропотно переносимого страдания, такой горестной мольбы — и высокой просветленности, пожалуй, не доносила никогда эта музыка...

А рядом — яркие, блещущие жизнью оркестровые пьесы Вебера: увертюры к операм «Оберон» (к ней дирижер возвращается особенно часто), «Волшебный стрелок», «Эврианта» и знаменитое «Приглашение к танцу», которое, в отличие от многих дирижеров, предпочитающих оркестровку Берлиоза, — Мравинский играет в оркестровой редакции Ф. Вейнгартнера. В их исполнении тоже впечатляют не романтический пафос, не пышность и цветистость оркестрового наряда, а мелодическая щедрость, пленительная поэтичность изложения, совершенство формы. Забываем мы о романтизме, слушая у Мравинского и «Фантастическую симфонию» Берлиоза: дирижер играет ее ярко, выпукло, выдвигая при этом на первый план не программность замысла или красочность оркестровой ткани, а глубинную суть размышлений и переживаний «героя»

симфонии. Вдохновенные симфонические зарисовки Дебюсси («Послеполуденный отдых фавна», «Море», ноктюрны «Облака» и «Празднества») дирижер «озвучивает» ароматно, тонко, но без тени изысканной красочности или импровизационной зыбкости*.

Говоря о зарубежной музыке XX века, следует заметить, что Мравинский стремится не только с предельной чуткостью проникнуть в авторский замысел, но и нащупать те пути, которые связывают сочинение с высокими традициями прошлого и одновременно сближают его с типичными приметами сегодняшнего музыкального искусства. Характерно еще и то, что дирижер смело обращается к произведениям сложным, а часто и вовсе не имеющим отечественных исполнительских традиций. Так произошло с тремя сочинениями Сибелиуса, к которым Мравинский обратился, будучи уже признанным мастером,— Третьей и Седьмой симфониями и симфонической легендой «Туонельский лебедь». Дирижеру близка образная суть этой музыки — сдержанной, хмурой, близок ее терпкий и «твердый» музыкальный почерк, ее могучая и суровая простота. Все эти качества находят в трактовках Мравинского не только глубокое воплощение, они (опять-таки с поправкой на исполнительство) присущи его творческой манере в целом, и такое «родство душ» не почувствовать невозможно.

* Из зарубежных композиторов XIX века, сыгравших значительную роль в деятельности Мравинского, здесь не были упомянуты Россини, Шуман, Лист, Бизе, Григ. Думается, что из числа сочинений этих авторов следует особо выделить блистательное исполнение дирижером «Мефисто-вальса» Листа, нескольких оперных увертюров Россини («Севильский цирюльник», «Вильгельм Телль», «Сорока-воровка»), сюиты из «Арлезианки» Бизе и подчеркнуть еще раз большую роль Мравинского в закреплении на концертной эстраде композиции «Пер Гюнт» с музыкой Грига, которую молодой дирижер трактовал ярко и вдохновенно. Все указанные выше авторы (как, кстати, и Берлиоз) уже не фигурируют в программах Мравинского: последняя встреча с Григом состоялась у дирижера в военные годы, с Шуманом — в 1945 году, с Листом — в 1955-м, с Россини и Бизе — в 1957-м, с Берлиозом — в 1960-м. Вместе с тем, как это, на первый взгляд, парадоксально ни звучит,— романтическую линию в искусстве Мравинского нельзя считать закрытой. Поручкой тому — стойкая любовь дирижера не только к Брукнеру, Брамсу, но и к их предшественникам, а главное — явный крен многих музыкальных явлений наших дней в сторону романтизма...

Значительное место в творчестве Мравинского занимает музыка Рихарда Штрауса. И здесь пальму первенства надо отдать символически программной Альпийской симфонии *, в исполнении которой дирижер блистательно сочетает две труднейшие задачи: четко выявить оркестровую драматургию сочинения и с поистине инженерной точностью «выстроить» его форму. Эти же проблемы Мравинский мастерски решает в двух таких различных по жанру, стилю и образному строю партитурах XX века, как Болеро Равеля и симфония Хиндемита «Гармония мира».

И все же два произведения хочется выделить особо, ибо они представляются вершинными исполнительскими достижениями Мравинского в сфере современного зарубежного творчества. Это — Музыка для струнных, ударных и челесты Бартока и Третья («Литургическая») симфония Онеггера. В этих сочинениях, как и в партитурах Шостаковича и Прокофьева, дирижер подчеркивает и остроту современного взгляда на мир, и трагедийную силу, и пафос высоких раздумий, и биение тревожного пульса времени.

Несколько слов — о наиболее характерных особенностях «избранных партитур» Мравинского. Больше всего дирижер тяготеет к произведениям с напряженным внутренним развитием и высоким этическим настроением, к повествованию углубленному, возвышенному, развернутому, а главное — значительному по своей образно-эмоциональной сути. Поэтому подавляющее большинство «избранных партитур» Мравинского — масштабные симфонические полотна с ярко выраженной конфликтной музыкальной драматургией. Отсюда — безраздельное господство жанра симфонии в творчестве Мравинского. Симфонии Чайковского, Шостаковича, Бетховена, Брамса, Брукнера, Моцарта, Прокофьева — не просто основа репертуара дирижера, но и средоточие его глубинных интересов, причем

* Кроме этой монументальной партитуры Мравинский включал в свои программы симфоническую поэму «Тиль Уленшпигель» и Первый валторновый концерт (его играл В. Буяновский).

интересов не только специфически музыкантских. Именно сквозь призму этих созданий, наиболее близких его творческой натуре, Мравинский познает, анализирует, изучает как сочинения других авторов, так и образцы иных жанров.

В самом деле, если проанализировать репертуар дирижера последних 10—15 лет, то, за исключением вагнеровских программ (оркестровые фрагменты из опер), балетной музыки Чайковского, Стравинского и Прокофьева, оркестровых пьес Лядова, Мусоргского, а также нескольких оперных увертюр («Руслан и Людмила» Глинки, «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Оберон» Вебера), всю остальную «продукцию» концертов Мравинского составляют симфонии*. Показательно, что и в собственно балетной музыке (Чайковский, Стравинский), и в балетных сюитах (Чайковский, Глазунов, Прокофьев) дирижер выявляет и подчеркивает в первую очередь симфоническое начало: внутреннее единство при кажущейся пестроте частей и эпизодов, четкую логику в контрастной смене настроений, конфликтность образно-эмоционального подтекста.

Жанры симфонической поэмы и фантазии представлены в репертуаре Мравинского предельно скупо. Некоторая рапсодичность, импровизационная манера изложения, «текучесть» формы, свойственные этим жанрам, — вовсе не сродни творческой натуре дирижера. Не случайно такие сочинения, как «Буря» Чайковского, «Степан Разин» Глазунова, «Прелюды» Листа, «Проклятый охотник» Франка, «задев» Мравинского силой и яркостью музыкальных образов, все же не удержались в его репертуаре. Но не бывает правил без исключения: два выдающихся произведения

* Начав свою симфоническую деятельность с программ, где едва ли не ведущую роль играли оркестровые миниатюры, сюиты, поэмы, увертюры и т. п., Мравинский постепенно отошел от этой линии, сведя весь свой репертуар (за редкими исключениями) к сочинениям масштабным; последняя программа, целиком состоявшая из сравнительно небольших по форме сочинений — увертюр, балетных сюит и т. п., была проведена Мравинским в январе 1957 года. С того же самого времени жанр симфонии не фигурировал лишь в тех единичных программах, которые были посвящены балетной музыке Чайковского, Стравинского, Прокофьева, творчеству Вагнера.

поэзного жанра стали не просто постоянными спутниками концертных программ дирижера, но заняли в его искусстве особое место. Это — «Франческа да Римини» Чайковского и «Поэма экстаза» Скрябина — об их трактовке Мравинским мы уже говорили*.

Вовсе не испытывая склонности к малым формам, Мравинский, тем не менее, находит в некоторых образцах этого жанра близкие своему художественному складу черты: в первую очередь его привлекают богатство оркестровой звукописи, тонкая отделка деталей, острота тембрового колорита. Отсюда стойкое тяготение дирижера к «Бабе-Яге» и «Волшебному озеру» Лядова, к «Рассвету на Москве-реке» (вступление к «Хованщине») Мусоргского, к ноктюрнам и «Послеполуденному отдыху фавна» Дебюсси...

В 30-е и 40-е годы Мравинский отдал богатую дань жанру инструментального концерта (симфоническая программа без солиста — явление чрезвычайно редкое, «дозволенное» лишь дирижерам с поистине громким именем...). Причем в этой области диапазон у молодого Мравинского был предельно широк: в его программах звучали концерты Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Листа, Брамса, Чайковского, Рахманинова, Глазунова; он много сделал для пропаганды советского инструментального концерта: здесь, наряду с выдающимися образцами — такими, как скрипичный и виолончельный концерты Шостаковича, фортепианные концерты Прокофьева и Хачатуряна, были сочинения, которые либо входили в программы дирижера по воле случая, либо, прозвучав лишь однажды, не вызвали у него намерения продолжить работу над ними (фортепианные концерты О. Евлахова, И. Держинского, скрипичный концерт А. Бабаджаняна, виолончельная рапсодия З. Компанейца, валторновый концерт Ю. Левитина и др.).

Год от года удельный вес инструментальных концертов в программах Мравинского резко падал; ныне дирижер

* Нельзя не обратить внимания на то, что сочинения эти по своей драматургической силе и образной многоплановости «перерастают» рамки поэмности.

вовсе не выступает с солистами *. Мравинскому чужды те приметы этого жанра, которые связаны с бравурной виртуозностью, внешней броскостью изложения, элементами импровизационности и т. п.

Это отнюдь не предполагает негативного отношения дирижера к жанру концерта вообще. Мир инструментальных концертов Баха, Моцарта, Бетховена, а в особенности Брамса, Шостаковича, Прокофьева безусловно близок Мравинскому. Но здесь исполнение может «состояться» при условии полной «синхронности» художественных позиций солиста и дирижера; потому-то в сравнительно небольшом списке солистов, работавших с Мравинским (помимо случайных имен), мы встречаем лишь крупные и самобытные творческие фигуры: это — С. Рихтер, Д. Ойстрах, Э. Гилельс, М. Юдина, Я. Флиер, Я. Зак, Л. Оборин, Р. Тамаркина, М. Полякин, А. Каменский, М. Вайман...

Коротко — о самих программах концертов Мравинского. Они всегда выстроены строго и с безупречным вкусом. В них четко просматривается ясная эстетическая и стилевая направленность: это либо принцип единства, близости сочинений, либо принцип контрастного сопоставления (показательно, что за внешним контрастом нередко проглядывает некое внутреннее родство, но это становится очевидным только по прошествии концерта, вернее даже — при его анализе). Программы Мравинского с достаточной степенью условности можно подразделить на три типа. Первый — концерты-монографии. Здесь традиционными стали вечера, в которых представлены главные авторы дирижера — Чайковский, Шостакович, Бетховен, Вагнер,

* За последние 20 лет Мравинский всего семь раз (!) аккомпанировал солистам. К тому же в пяти случаях это были солисты из Заслуженного коллектива, и здесь большую роль играло желание Мравинского поддержать ведущих музыкантов оркестра. И лишь в двух программах Мравинский выступал с пианистами: в 1968 году его партнершей была француженка Вассо Деветци, игравшая до-минорный концерт Моцарта, а в 1971 году в дуэте с Мравинским выступил выдающийся советский пианист Э. Гилельс: и солист, и дирижер продемонстрировали образец блистательного искусства в Первом фортепианном концерте Чайковского.

Брукнер. По две монографические программы были посвящены Стравинскому и Прокофьеву *. Кроме того, Мравинский провел еще несколько концертов-монографий, приурочив их к юбилейным датам таких близких ему авторов, как Моцарт, Глинка, Глазунов, Сибелиус, Р. Штраус.

Второй тип — сочетание произведений, родственных по стилю, образному строю, национальным истокам или времени создания. Здесь примеров — множество; приведем несколько, указав лишь авторов: Гайдн — Бетховен, Чайковский — Глазунов, Бетховен — Брамс, Брамс — Вагнер, Бетховен — Вагнер, Чайковский — Лист, Прокофьев — Шостакович, Стравинский — Хиндемит, Глазунов — Римский-Корсаков, Моцарт — Брукнер, Ляпунов — Лядов — Скрябин, Вебер — Шуберт — Брамс, Прокофьев — Дебюсси — Р. Штраус, Онеггер — Дебюсси — Равель. Строго говоря, в этих сопоставлениях близкими друг другу — и то с определенными оговорками — можно назвать лишь 2—3 авторов; однако в концертной практике наших дней параллели Брамс — Вагнер, Бетховен — Брамс и даже Моцарт — Брукнер приобрели настолько естественный характер, что стилевые различия (подчас очень значительные) уступили место или общности, или ярко выраженной исторической преемственности. Во всяком случае соединение в одной программе тех авторов, о которых шла речь, выглядит скорее цементирующим началом, нежели противопоставлением.

Третий тип программ Мравинского при первом их обзоре хочется назвать контрастным. Вот несколько взятых наугад примеров: Моцарт — Шостакович, Глинка — Шостакович, Глазунов — Прокофьев, Шостакович — Чайковский, Бетховен — Чайковский, Бетховен — Шостакович,

* Обе программы из произведений Стравинского включали балетную музыку композитора: в одной исполнялись «Петрушка» и «Аполлон Мусaget», в другой — «Поцелуй феи» и «Агон». Одна прокофьевская монография была проведена Мравинским еще в 1953 году и посвящалась памяти композитора (фрагменты из «Ромео и Джульетты», Первый фортепианный концерт в исполнении С. Рихтера и Пятая симфония), другая впервые прозвучала в 1981 году (Вторая сюита из «Ромео» и Шестая симфония).

Стравинский — Чайковский, Глазунов — Вагнер, Бетховен — Прокофьев, Сибелиус — Чайковский, Шостакович — Вагнер, Барток — Брамс, Моцарт — Сибелиус, Барток — Чайковский, Гайдн — Дебюсси — Равель, Бах — Моцарт — Онеггер, Лятошинский — Лист — Равель. Однако если внимательно «приглядеться» к этим параллелям, то думается, что истинно контрастными могут быть названы лишь последние шесть или семь. В остальных случаях мы имеем дело с эстетически достаточно близкими композиторскими фигурами, а если учесть особенности подхода Мравинского к их музыке, то эта близость окажется еще более очевидной.

Заметим к тому же, что трех самых главных своих авторов — Чайковского, Шостаковича и Бетховена — Мравинский смело сопоставляет не только друг с другом, но и с художниками, казалось бы, очень от них далекими. Явление это вполне объяснимо: дирижер так глубоко впитал в себя музыку этих творцов, что сумел узреть не только ее прочную связь со своим временем, но и проследить ее влияние на композиторское творчество разных эпох и стран, а главное — он овладел «секретом» всегда читать эту музыку (а через нее — и музыку других авторов) современными глазами, находить в ней сегодняшние проблемы, слышать и передавать остроту сегодняшних забот, тревог, надежд... Вот почему третий тип программ дирижера представляется наиболее ценным и плодотворным, хотя в самое последнее время Мравинский явно тяготеет к монографиям.

Так мы подошли к самому главному, хотя и достаточно общему вопросу — чем ценны и в чем неповторимы исполнительские шедевры Мравинского? Говоря о репертуаре дирижера, мы уже касались некоторых особенностей его интерпретаций. Естественно, что за любой композиторской фигурой у каждого исполнителя стоит своя художественная эстетика, свое отношение к миру. И если мы очертили круг авторов и «избранных партитур» Мравинского, то, говоря о его эстетическом кредо, надо очертить круг проблем, волнующих его (коротко мы касались и этого вопроса).

Что же особенно характерно для Мравинского-худож-

ника? Об этом лучше всего сказал сам дирижер в уже цитированном нами отрывке из его статьи о Шостаковиче. «Величие Шостаковича,— отмечал Мравинский,— определяется для меня прежде всего значительностью той общественной и нравственной идеи, которая проходит через все его творчество. В музыке Шостаковича звучит голос гражданской совести...»

В этом высказывании подчеркнуто то, чем живет искусство Мравинского, что является для него самым главным в музыке,— значительность общественной и нравственной идеи. Именно эти качества дирижер старается выявить и подчеркнуть в любом из сочинений, какие он выносит на эстраду, будь то симфония Моцарта или балетная сюита Прокофьева. Не случайно многое сближает ту музыку, которую играет Мравинский, с самим душевным миром дирижера, с особенностями его мироощущения.

Философская подоплека художественных поисков, размышлений и тревожных раздумий Мравинского — в стремлении постичь сокровенные проявления человеческого духа во всей их сложности, противоречивости и силе. Истоком таких стремлений служат главным образом две отличительные черты облика дирижера: яркость, глубина художественного мышления и беспокойно-страстное (а внешне — сосредоточенное, собранное, суровое) отношение к проблемам бытия и искусства. Таково эстетическое кредо Мравинского-художника. А на него как бы накладываются типичные качества личности дирижера. И результатом такого взаимодействия становится интерпретация, где главенствуют трепетность мысли, напряженность внутреннего состояния, возвышенность этического настроя. Эти стороны интерпретации продиктованы глубоко личными склонностями и устремлениями дирижера. Отсюда — и неповторимость каждой трактовки, и подчиненность ее глубинным качествам собственной природы.

Пожалуй, главное из таких качеств — предельно развитое чувство ответственности за то дело, которому отданы силы и знания. Мравинский с первых же самостоятельных шагов свято служит Музыке, подчиняя все и вся ее высоким идеалам. А это глубинное качество, помноженное на паразитильную внутреннюю собранность, даже

суровость, привело к четко выраженному художественному принципу: он заключается в полном отказе от всего внешнего как в трактовке каждого произведения, так и в самих приемах дирижирования («...в манере Мравинского полностью отсутствует какой бы то ни было „эффект на зрителя“, характерный для современных дирижеров, „примадонн пульта“, он дает нам услышать только музыку», — писала в мае 1973 года японская газета «Санкей симбун»). Отсюда же — беспримерное уважение к авторскому тексту. Однако, будучи в этом отношении объективным и строгим, Мравинский, как и всякий истинный художник, субъективен в самом методе «перевода» текста в звучащую ткань.

Отметим несколько характернейших признаков художественной природы дирижера, которые делают его искусство неповторимо самобытным и из которых в конечном счете слагаются особенности его интерпретаций. Во-первых, это страстная убежденность высказывания. «С момента его появления на эстраде, — писал о Мравинском В. Салманов, — по тому, как он идет между оркестрантами, как кланяется, вы уже знаете, что это властелин вечера, что он пришел не поклониться публике и „усладить“ ее вкусы... Нет и нет! Он пришел за пульт, чтобы властно, горячо, убежденно сказать вам о своем отношении, своем взгляде, своем понимании тех сочинений, которые прозвучат сегодня в программе» (84, 53). Отсюда — гипнотическая сила, «исходящая» от искусства Мравинского: всегда создается впечатление, будто его трактовка — чуть ли не единственно верная (ясно, что в исполнительском искусстве такого быть не может, и первым, кто подтвердит эту истину, будет... сам Мравинский — при новом обращении к той же партитуре).

Во-вторых — могучий интеллект. Стремление Мравинского углубиться в суть композиторского замысла, его умение добраться до самых «корней» сочинения не знают предела. Потому-то в его исполнении всегда поражает не одна какая-либо черта (пусть сильно и ярко выраженная, но доминирующая, заслоняющая все остальное), а подлинная «многомерность» трактовок. Это — едва ли не главное качество Мравинского-художника. В каждом

сочинении он раскрывает свое видение мира, свое отношение к той правде, которая в этой музыке заключена.

В-третьих — благородная простота, внутренняя сдержанность, строжайший вкус и поразительное чувство меры. Они надежно заслоняют исполнительскую манеру Мравинского и от внешних эффектов, и от эмоциональных преувеличений. «Его страсти дисциплинированы, а порывы подвержены строгому контролю. Ничто в нем не переходит границ... В самых тончайших нюансах, передающих силу или нежность, проявляется его равновесие, в котором римские моралисты признали бы — ничего лишнего!» Так писала о Мравинском брюссельская газета «Ле суар» в октябре 1960 года.

Конечно, подобная манера (которую недалёковидные критики считают неким академическим аскетизмом) порождена и своеобразием натуры Мравинского, и особенностями его эстетической позиции. Это не взгляд со стороны, не отстраненность от явления; это — стремление сказать о сокровенном просто, ненавязчиво и в то же время с максимальной правдивостью. В этой связи весьма показательным представляется высказывание Мравинского о лирической стороне музыки Шостаковича (в статье из «Правды», которую мы уже цитировали). «...Он целомудренно сдержан, когда надо сказать о личном, потаенном,— писал дирижер.— Сила его чувств — в их чистоте и, может быть, даже беззащитности, оголенности. Он больше всего боится быть нескромным, назойливым в выражении своих сокровенных эмоций. Его лирика раскрывает себя в скупых штрихах». Вот именно такую особенность (опять-таки с поправкой на исполнительство) наблюдаем мы и в искусстве Мравинского.

И еще один важный аспект этого искусства. Философская концепция сочинения всегда воспринимается и оценивается Мравинским не абстрактно, а как жгучая правда переживания, причем каждый раз эта оценка выверяется, пропускается через «призму времени», через сегодняшние веяния, ощущения, тревоги, заботы, проблемы. Эти черты выявлены в искусстве дирижера столь явно и ярко, что оно должно быть названо не только современным, но и подлинно новаторским.

И наконец, последнее. В исполнении дирижером и его оркестром любого сочинения всегда поражает феноменальное техническое совершенство. Можно было бы привести десятки примеров — они буквально на слуху. Но главное — не в отдельных блистательных деталях, и даже не в их множестве. Совершенство исполнения у Мравинского — это уже не выразительный прием, а самый принцип интерпретации, одно из проявлений его художнической натуры. Без него нет «искусства Мравинского» как цельного и самобытного явления...*

Итак, с одной стороны, скрупулезно точный подход к авторскому тексту, тщательная проработка всех его деталей, с другой — стремление «освободиться от нот», раскрыть в произведении свое видение мира. Да, Мравинский — один из тех редких художников, которые, свято относясь к тексту произведения, умеют «пробиться» сквозь него к тем высотам художественных прозрений, где одновременно живут и личность композитора, и личность исполнителя. Ясно, что такое освоение партитуры предполагает и длительный процесс ее изучения, вынашивания, и долгую работу над деталями (они должны «раствориться» в тексте), и, наконец, точное — для себя и в данный момент! — выстраданное и утвержденное в упорном труде решение — четкий исполнительский замысел. Но такой подход предполагает одновременно и другое: обязательное возвращение к прежним работам, пересмотр их на новом этапе **.

Он предполагает постоянные поиски, раздумья, наход-

* Техническое совершенство, как нередко указывал Мравинский на репетициях, есть гарантия от недостатка или избытка эмоций...

** Именно о необходимости возвращения Мравинского к прежним работам говорил В. Салманов в приведенном выше отрывке. Продолжим его мысль: «И он Вам скажет, что видит, слышит и чувствует в них (сочинениях. — В. Ф.) сегодня, сейчас, в данном месте. А сказав так, он, оставшись наедине с собою, будет убеждать себя, что сегодня он все сказал не так, не то, не тем голосом, не теми красками, мыслями, а что все это нужно сказать иначе... совсем иначе... И он снова вернется к этим сочинениям через „время“, он снова все продумает, все перечувствует и опять будет убежден в себе, в своем новом понимании сегодня („новом“ сегодня) и будет заново убеждать Вас, что вот теперь-то уж он окончательно убежден в своей правоте. Но когда останется один сам с собою, может все повториться снова...»

ки, сомнения — иными словами, творческую неуемность. Так живут в искусстве лишь художники ищущие, стремящиеся приобщиться — и приобщить слушателя — к тайнам творчества, к познанию его глубинных процессов, к стремлению найти «сегодняшнюю правду», к умению сомневаться, искать и находить новые ценности и новые приметы в жизни, а значит — и в том произведении искусства, которое эту жизнь отражает и к которому сегодня прикованы все чувства и помыслы...

IV. «Душа обязана трудиться...»

...Когда многочисленные ученики пришли поздравить Илью Ефимовича Репина с 70-летием, тот хмуро произнес: «Чего поздравлять, всю жизнь проработал как вол». Эпизод этот прямо ассоциируется с Мравинским: и с его отношением к собственным юбилеям *, и с его преданностью работе.

Повседневный, кропотливый труд давно уже стал не просто привычкой, но смыслом жизни Мравинского. Его способность трудиться не знает границ. Он поистине великий труженик. Работая над партитурой, дирижер всегда идет по пути наибольшего сопротивления. Тут поражает и сила увлеченности, и глубина вникания в каждую деталь, и сама острота рабочего настроения. Даже в минуты отдыха или временного (часто вынужденного) переключения Мравинский — весь во власти того замысла, который ему предстоит воплотить. Такова домашняя работа дирижера. Таковы же по насыщенности, творческой отдаче и результативности его репетиции.

Действительно, о репетициях, которые проводит Мравинский, можно написать специальное исследование. Они поразительны с творческой и профессиональной сторон. А с точки зрения психологической и воспитательной представляют гораздо больший интерес, чем сами его концертные выступления.

Мравинский репетирует много (порой количество репетиций на одну программу доходит до десяти), тщательно и напряженно. Однако репетиционный процесс никогда не бывает у него затянутым, никогда не превращается в монотонное заучивание какого-либо куска или относи-

* За свою долгую дирижерскую жизнь Мравинский официально не отметил ни одной юбилейной даты, а среди них могли быть такие значительные, как 50-летие дирижерской деятельности (1979), 50 лет со дня первого выступления с филармоническим оркестром (1982) и множество других...

тельно законченного фрагмента. И стратегия, и тактика репетиций продуманы до мельчайших деталей. Ни одно мгновение не проходит впустую, не становится лишним или формальным. Именно репетиционная работа Мравинского подтверждает, что в нем органично сочетаются качества великолепного музыканта, пронизательного художника и вдумчивого педагога. Мало кто из мастеров дирижерского искусства умеет так целенаправленно, углубленно, а главное — с такой поразительной эффективностью работать с оркестром.

На каждую репетицию Мравинский приходит настолько подготовленным, настолько во всеоружии, что уже одно это предопределяет и атмосферу — насыщенную, предельно рабочую, и степень подготовленности самого оркестра. Заранее зная, что занятия с Мравинским потребуют максимум творческой энергии, предельной концентрации сил и внимания, каждый оркестрант также тщательно готовится к работе с дирижером: он штудирует свою партию, старается получить возможно более полное представление о партитуре, в особенности если играется новое для оркестра сочинение. Более того, наблюдая за Мравинским, каждый музыкант не может не заботиться о своей физической форме: собранность, подтянутость, дисциплинированность дирижера тонизируют всех.

Конечно, та мобилизация сил, что сопутствует репетициям Мравинского, продиктована прежде всего чувством высокой ответственности, которое сумел привить оркестру дирижер. И это укоренившееся в коллективе чувство — результат в высшей степени ответственного отношения руководителя к своим обязанностям. Так Мравинский решил один из самых сложных вопросов оркестровой работы — вопрос дисциплины и всесторонней подготовки к репетициям. Разумеется, его трудно было бы решить, если бы Мравинский не пользовался к тому же колоссальным чисто музыкантским авторитетом в оркестре. Ощущая, как «живет» музыка в Мравинском, насколько он поглощен ею, оркестранты невольно заражаются его ощущениями.

О такого рода влиянии дирижера на оркестр очень хорошо сказал известный музыкант Игорь Маркевич: «Настоящий художник не стремится к тому, чтобы им

восхищались: он хочет, чтобы ему верили. Это особенно справедливо в искусстве дирижирования, ибо доверие к своему руководителю, способное воодушевить оркестр,— явление редкое, и завоевать подобное доверие нелегко. Оно поясняет нам, что такое авторитет дирижера: выражение воли, которая заставляет повиноваться знаниям руководителя. Здесь никого не проведешь. Если чего-то не знаешь, то ничего и не добьешься. С оркестром никакое плутовство не пройдет: музыканты оценивают своего руководителя сейчас же, в зависимости от того, что он от них требует. В самом деле, авторитет дирижера определяется его отождествлением с духом интерпретируемой музыки» (24, 120). В этом отношении Мравинский — идеальный пример авторитетнейшего и высоко ценимого в оркестре руководителя.

Однако вернемся к репетициям Мравинского. На них дирижер не только требователен, настойчив и тверд, он не только добивается от оркестра полнейшей и точной реализации своих замыслов, но и вслушивается в то, что предлагает ему оркестр в ответ на его требования. Не отступая ни на шаг от выношенного им заранее плана интерпретации, дирижер обязательно вносит в него частичные дополнения, подсказанные живым звучанием оркестра, а иногда и невольной импровизацией музыкантов. Но все же такие дополнения — и в этом метод Мравинского непоколебим — всегда будут именно дополнениями и не только не изменят общей направленности трактовки, а, наоборот, послужат наиболее всестороннему ее выявлению.

Надо сказать, что на репетициях Мравинского музыкантам «живется» трудно: дирижер не ищет простых путей, а тем более не проявляет снисходительного отношения к оркестрантам. Требовательность и строгость не нарушаются ни при каких обстоятельствах. Но у этих качеств есть своя подоплека: они продиктованы на редкость преданным отношением к искусству, в них отражены прежде всего требовательность и строгость дирижера к самому себе. Ибо для него озвучить партитуру значит сжиться с нею так, чтобы необходимость каждого нюанса, каждой детали, каждого штриха была глубоко понята, осмыслена и прочувствована. Отсюда — и четкость, логичность за-

мысла, и его эмоциональная наполненность. Естественно, что при передаче такого замысла оркестру дирижер должен не только реализовать его сущность, но как бы воспроизвести особенности домашней работы, перенести на музыкантов черты своего отношения к партитуре в целом и к каждой ее детали.

Вот потому-то на репетициях Мравинского нет той непринужденности, легкости, той обстановки бездумного импровизационного музицирования, которую иногда сознательно культивируют и поддерживают многие дирижеры. Вот почему на них невозможны ни малейшее отключение, ни бесконтрольная увлеченность, ни даже чрезмерная творческая инициатива оркестрантов. И то, что на репетициях Мравинского всегда господствует деловая, можно даже сказать, суровая атмосфера максимальной собранности и высочайшей творческой отдачи, вовсе не снижает их воспитательной ценности. Потому что эти репетиции — не просто занятия. Здесь происходит глубинное освоение партитуры. Усовершенствовать стиль — значит усовершенствовать мысль; эта истина поставлена во главу угла. Тщательно шлифуется каждая фраза, каждая деталь. Когда дирижер десятки раз повторяет с оркестром (а также с группой или отдельными музыкантами) одно и то же место, его волнует прежде всего, чтобы музыканты усвоили смысл и значение данного эпизода, хотя указания и просьбы дирижера относятся к моментам чисто техническим. «Я часто напоминаю ученикам, — писал Г. Нейгауз, — что слово „техника“ происходит от греческого слова „технэ“, а „технэ“ означало — искусство. Любое усовершенствование техники есть усовершенствование самого искусства, а значит, помогает выявлению содержания, „сокровенного смысла“, другими словами, является материей, реальной плотью искусства» (21, 12—13). Вот именно этим и занимается на репетициях Мравинский. Занимается с бескомпромиссной настойчивостью и редким упорством.

На репетициях тщательно выверяются многие компоненты оркестровой игры. Особое внимание дирижер уделяет ритму, тембровому колориту, балансу звучности, ансамблевой слаженности, точности динамических нюансов. И в шлифовке каждого из этих компонентов он доби-

вается максимальной точности и безукоризненности выполнения своих требований. Взять хотя бы такие сложные для любого оркестра проблемы, как баланс звучания или окраска звука. Они решены у Мравинского идеально. Кропотливым трудом дирижер добивается в разных по стилю и звуковому облику сочинениях разного качества вибрации, разной «подачи» звука. Поэтому в произведениях Моцарта или Гайдна оркестр у Мравинского приближается по характеру звучания к камерному; вагнеровский оркестр отличается от брукнеровского; колорит в сочинениях Чайковского несхож с колоритом в произведениях Глазунова; также отличны по характеру «звуквоплощения» Прокофьев от Шостаковича, Онеггер от Стравинского. В то же время у Мравинского никогда не выпадает из общего звукового баланса ни один оркестровый голос, как ни один и не выделяется (если на то нет прямой необходимости). По образному выражению дирижера Э. Грикурова, у Мравинского в звучании оркестра всегда «идеальный рентген».

Дирижер обладает поразительным ощущением ритма и великолепно управляет «ритмической жизнью» произведения. «Мне думается,— пишет Г. Рождественский,— что его ритм далеко выходит за рамки метрономического понимания этого слова. Он рожден прежде всего пульсом музыки, ее живым дыханием. Вспоминаю, сколько раз возвращался Евгений Александрович на репетиции к началу знаменитой Токкаты из Восьмой симфонии Шостаковича. Казалось бы, все играет совершенно точно и с точки зрения ансамбля, и динамики, и темпа. Но дирижер повторяет начало части снова, снова и снова... Наконец вы слышите новую музыку — точное попадание в пульс!»

Репетиции Мравинского и в высшей степени интересны, поучительны, и неповторимо своеобразны. Арсенал его педагогических приемов воистину необъятен. Он пользуется не только сугубо профессиональными терминами, но и глубокими внемзыкальными ассоциациями, сопоставляя музыку с природой и живописью, привлекая в «союзники» литературу, применяя удивительные по своей образной меткости сравнения. И при этом — никакого многословия, никаких пустых или шаблонных фраз. Каж-

дое замечание дирижера убедительно, ярко, четко, нестандартно...

И все же главная причина результативности репетиций Мравинского — не только (и не столько) в умении четко и твердо работать с оркестром, в стремлении отшлифовать каждую деталь, довести ее до совершенства. Дирижер добивается на этих занятиях, казалось бы, невозможного: он приобщает каждого музыканта к самой сути своей трактовки (вовсе не прибегая при этом к точным словесным разъяснениям), старается сделать его своим единомышленником, активным соучастником творческого процесса. Но как бы ни были сложны требования дирижера, они всегда логичны, а главное — реально достижимы. Так с каждым годом, с каждой концертной программой, подготовленной Мравинским, коллектив получает новый, дополнительный импульс к развитию и обогащению своих внутренних возможностей, к оттачиванию своего мастерства. Потому что каждый раз дирижер ставит перед оркестром новые задачи, которые всегда оказываются сложнее, ответственнее и в конечном счете значительно сложнее вчерашних. Вот почему оркестр всегда звучит у Мравинского с почти неправдоподобной отдачей. Дирижер обладает какой-то магической способностью заставить музыкантов сделать невозможное, «извлечь» из оркестра все его ресурсы... И основная тяжесть этого титанического музыкантского труда приходится именно на репетиционный период.

Приведем в этой связи фрагмент из рецензии, опубликованной в гамбургской газете «Ди Вельт» 5 октября 1972 года: «Даже в яростном упоении Мравинский не позволяет себе ни одного самопроизвольного, бесконтрольного жеста. Очевидно, работа происходит на репетициях. Это, должно быть, титанический труд. От результата этой подготовительной работы иногда перехватывает дыхание...»

И действительно, всех, кто внимательно вслушивается в само звучание оркестра Мравинского, поражает та удивительная естественность, с которой преодолеваются многие, подчас весьма коварные оркестровые «препятствия». Именно впечатление непринужденной игры,

игры «без труда» и является, по сути дела, лучшим свидетельством той высочайшей продуктивности, которая сопутствует репетициям Мравинского. «Вся работа от слушателя скрыта,— писал Б. Хайкин в одной из статей об оркестре и его руководителе.— И это ощущение полного ее отсутствия — результат громадного труда, вложенного дирижером и исполнителями в процессе репетиций». В этом и заключается, по справедливому мнению автора статьи, «высшее искусство» (160).

С отзывом видного советского мастера прямо перекликается высказывание майнцской газеты «Альгемайне цайтунг»; после концерта Мравинского в октябре 1972 года рецензент писал: «Та совершенная техника, связанная с мастерским владением всеми выразительными средствами, с ярко проявляющейся звуковой и инструментальной стратегией, приводит к законченной и непринужденной естественности, и, наверное, это и есть основа чарующей силы этого превосходного оркестра: высочайшее владение инструментом, мастерские навыки в лучшем смысле этого слова оборачиваются как бы в обыкновенное музицирование — так, как будто исполнение этих произведений есть простое и, по-видимому, самое неумолимое дело на свете...»

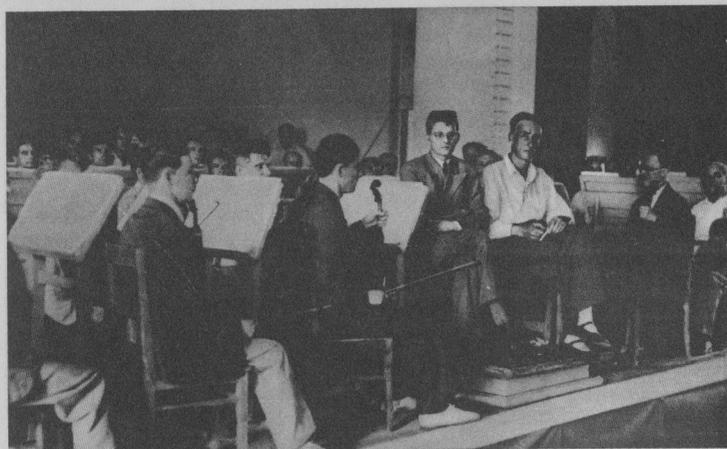
Мы не случайно остановились в первую очередь на репетициях Мравинского (и их конечном результате). Дело в том, что встречи с оркестром служат вовсе не итогом, а как бы продолжением домашней работы дирижера. Между репетициями опять-таки идет непрерывная работа — анализируется ход минувших репетиционных занятий, подробно «просматривается» каждый их штрих, каждая деталь: на следующий день все это становится предметом дальнейшего кропотливого освоения. Работа над сочинением не заканчивается генеральным прогоном. Не заканчивается она и на концерте. После каждого своего выступления Мравинский тщательно исследует и его исход в целом, и буквально по тактам весь текст сочинения. Иногда сразу же после концерта он намечает для себя, что при следующем обращении к данной партитуре внесет в исполнительский план такие-то изменения или иначе «высветит» такую-то деталь...



Группа студентов Ленинградской консерватории
в дирижерском классе А. В. Гаука. Слева — Е. Мравинский



Б. Асафьев и Е. Мравинский
На репетиции Седьмой симфонии
Д. Шостаковича с автором.
(Новосибирск, 1942)



Афиша исполнения Седьмой симфонии Д. Шостаковича
в Новосибирске



В цехе завода «Электросила»



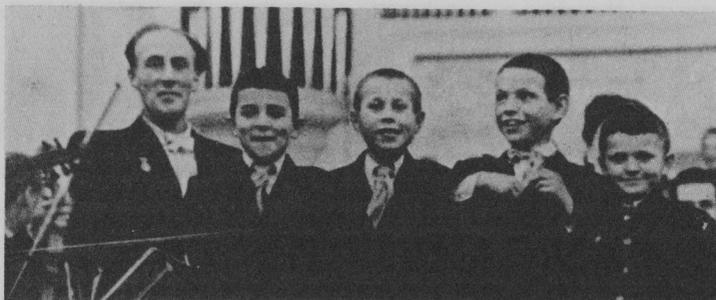
На концерте в Финляндии



На концерте в Волхове



Е. Мравинский с участниками хора мальчиков
Ленинградской капеллы



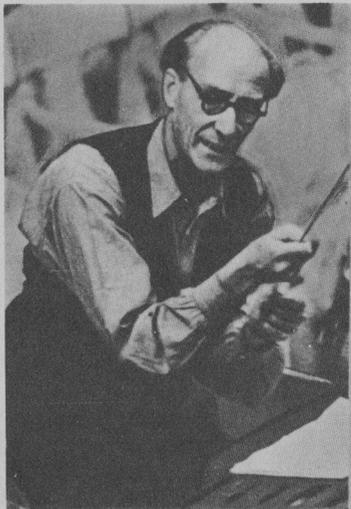
Е. Мравинский и С. Рихтер

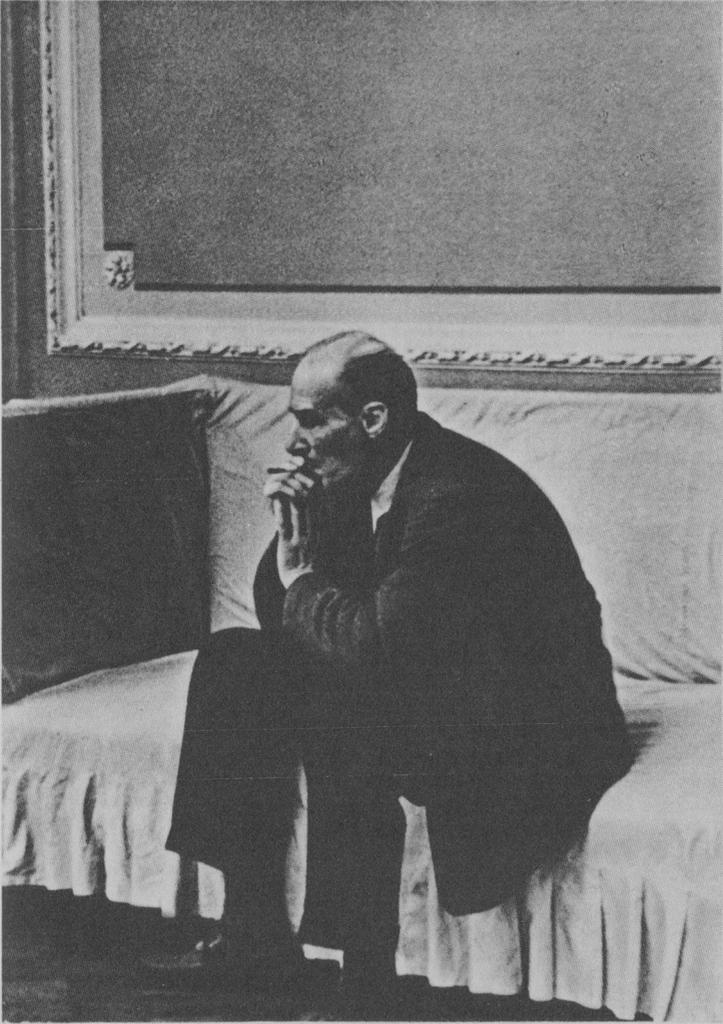


Е. Мравинский и Д. Ойстрах

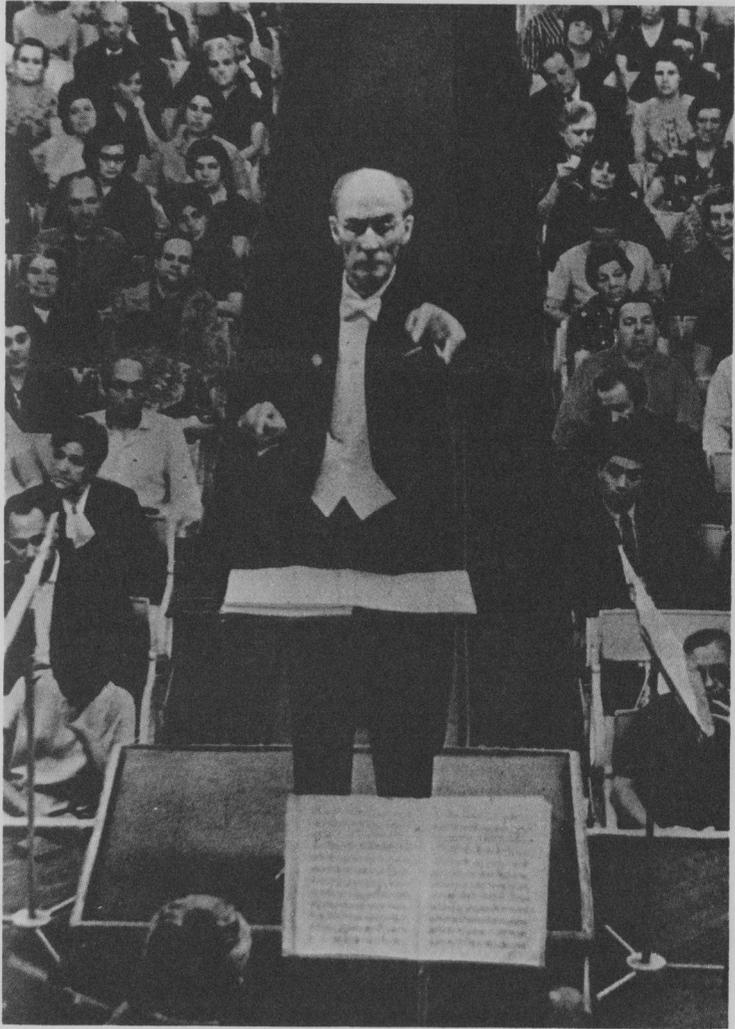
Е. Мравинский и В. Салманов







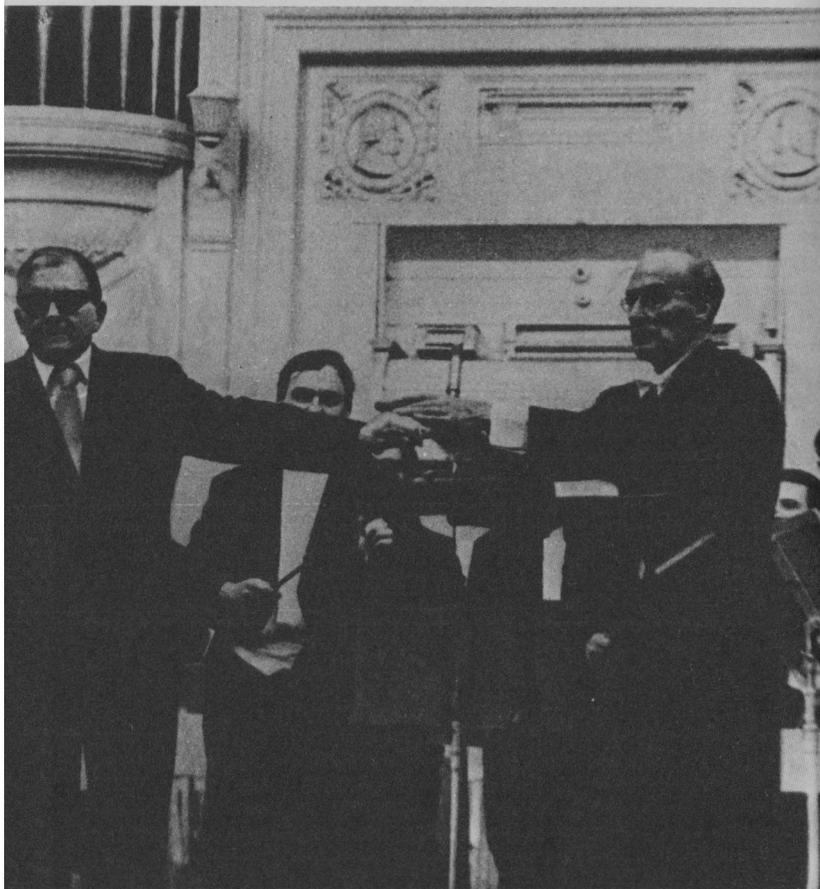








На ленинградской премьерe Пятнадцатой симфонии
Д. Шостаковича



Процесс работы над сочинением, игранным уже неоднократно, практически не прекращается. Даже если Мравинский не предполагает в ближайшее время вернуться к той или иной партитуре, она как бы «продолжает жить» в нём. Некоторые детали исполнения не дают покоя: мысли постоянно возвращаются к ним. А в это время «просится в работу» уже другое сочинение. «Как поразительно он работает! — пишет о Мравинском А. Золотов. — Процесс репетиций, процесс его собственной работы до репетиции, во время нее, между репетицией и концертом и во время концерта — все это единый жизненно-творческий процесс. Для Мравинского нет разделения на черновую работу и пожинание плодов этой работы. Домашняя работа с партитурой, репетиции и концерты для него есть последовательные шаги на пути к идеалу. Конца на этом пути быть не может. Возврата к старому тоже. Остановки тоже быть не может. Это неостановимое движение со своими внутренними паузами для собирания сил, их новой концентрации — все это в бесконечной, сложно организованной последовательности составляет до чрезвычайности насыщенный пульс жизни этого человека, неотделимый от пульса жизни его оркестра» (89, 16). Приведем несколько примеров удивительной работы Мравинского — упорной, организованной и предельно добросовестной.

17 и 18 декабря 1953 года дирижер вместе со своим оркестром осуществил премьеру одного из лучших сочинений Шостаковича — Десятой симфонии. Имея уже за плечами 16-летний опыт тесных творческих контактов с композитором, будучи в течение этого времени непосредственным участником премьер всех его симфонических произведений (за исключением Седьмой симфонии) и признанным «соавтором» огромного успеха этих работ, — Мравинский подошел к освоению новой симфонии Шостаковича с редкой музыкантской ответственностью и щепетильностью. 1 октября он впервые слушал Десятую в московской квартире композитора, когда работа над партитурой еще не была закончена. Более чем через месяц началось тщательное изучение симфонии: 7, 8 и 9 ноября Мравинскому принесли отдельными порциями копию, снятую с законченной автором партитуры. 10 ноября

Шостакович приезжает на один день в Ленинград специально для встречи с дирижером (в своей тетради повседневных записей Мравинский указывает, что речь тогда шла преимущественно о темпах). Почти месяц Мравинский, ежедневно занимаясь по 4—5 часов в день, осваивает партитуру; за это время (и здесь явно не обошлось без инициативы Мравинского) Шостакович несколько раз приезжает в Ленинград: и дома у Мравинского, и на квартире матери Шостаковича автор и композитор М. Вайнберг неоднократно играли Десятую в 4 руки. 4 декабря, почти за две недели до премьеры, Мравинский проводит с оркестром читку и прогон симфонии, причем специально оговаривает трудные места (в своих записях дирижер указывает: «4 декабря. 12—3. Репетиция. Прогон I части Десятой симфонии Шостаковича; подготовка трудных мест и прогон II части; прогон III и IV частей; еще раз IV и I части. Оркестр читал очень удачно»). Затем опять в течение пяти дней — напряженная домашняя работа. С 10 декабря начинаются ежедневные оркестровые репетиции. Обратимся вновь к записям дирижера:

«10 декабря. Репетиция 12³⁰—1³⁰ — с ударными по Десятой симфонии. До репетиции у Шостаковича в гостинице — выяснение вопросов по партитуре Десятой симфонии.

11 декабря. 11—3. Репетиция Десятой; струнные — I, IV и III части; 4³⁰—8. Репетиция Десятой, духовые — I, IV и III части.

12 декабря. 11—3. Репетиция (11—12, струнные — II часть; потом сводка по II части; весь оркестр — прогон всей симфонии; доделки и еще раз III и IV части).

13 декабря. 11—3. Репетиция. Два „заезда“ по вчера намеченным местам; в третьем „заезде“ прогон II части, середины II части и всей IV части.

15 декабря. 11—3¹⁵. Доделки *pp* в финале; *pp* — во II части; начало I части; генеральная репетиция всей симфонии. Доделки. Устал до изнеможения.

16 декабря. Генеральная репетиция.

17 декабря. 11—1. Репетиция. Немного кусочки симфонии. Вечером концерт. Десятая Шостаковича впервые в мире. Очень успешно.

18 декабря. Вечером концерт. Повторение вчерашнего. Не только успешно, но и действительно хорошо».

Трудно комментировать эти записи. За лаконичными, скупыми фразами — огромный, иступленный труд. Отметим лишь некоторые моменты, типичные для репетиционной работы Мравинского. Во-первых, это напряженные групповые репетиции; в вышеприведенных записях указаны занятия со струнными, деревянными, ударными, — а между тем все эти группы (по традиции, введенной Мравинским) проводили помимо этого, еще до занятий с главным дирижером, самостоятельные групповые репетиции. Во-вторых, подчеркнутое внимание к трудным или недостаточно отшлифованным кускам. Эти знаменитые «доделки» Мравинского — не только чисто профессиональный, но, правильное было бы сказать, и педагогический прием: внимание заостряется не просто на трудных, а главным образом — на драматургически значительных деталях.

Очень характерно для Мравинского и загодя проведенное как бы «ознакомительное» проигрывание симфонии (4 декабря). Причем если для иных дирижеров такое проигрывание стало бы исходной точкой для уточнения, а иногда и для начала разработки собственного исполнительского плана, то Мравинский делает это в первую очередь для оркестра, ибо уже на таком предварительном прогоне он готов обосновать каждую деталь своей исполнительской трактовки. И наконец, дирижер в период подготовки сочинения постоянно проверяет себя, встречаясь с автором, который, зная скрупулезность работы Мравинского, его поразительное ощущение формы, ограничивает свои советы в основном областью темповых проблем*.

* В последние месяцы 1953 года, когда готовилась премьера Десятой Шостаковича и именно ей были отданы все помыслы, Мравинский провел несколько рядовых концертных программ, а 22 ноября, менее чем за месяц до первого исполнения Десятой, осуществил премьеру Первой симфонии Салманова. Зная отношение дирижера к новым работам, нетрудно понять, сколько сил и времени было затрачено и за домашним рабочим столом, и на филармонических репетициях, и во время встреч с авторами... Добавим, что при повторном возвращении к этим партитурам работа фактически начиналась сначала: подвергались тщательной «выверке» и исполнительский план в целом, и каждая его деталь.

В 1961 году Мравинский осуществил первое в нашей стране исполнение одного из самых сложных сочинений XX века — Музыки для струнных, ударных и челесты Белы Бартока (об этом факте мы уже неоднократно упоминали). Репетиции к этой премьере продолжались почти месяц (!). В следующем году Мравинский сыграл это произведение только в Ленинграде 6 раз; кроме того, на гастролях в Венгрии и США оно звучало под его управлением более чем в 10 концертах. Огромный успех у публики, высочайшая оценка исполнения такими дирижерами, как Дж. Сэлл и Я. Ференчик, триумф бартоковского опуса на гастролях ленинградского оркестра в Москве в 1965 году — даже все это не остановило Мравинского. Он продолжает работу над ним и тогда, когда количество исполнений превысило два с половиной десятка. В 1967 году Мравинский включает сочинение Бартока в программы гастролей оркестра по городам Франции и Швейцарии.

Участвовавший в этой поездке композитор Р. Щедрин вспоминает, как тщательно репетировал Мравинский свои программы, какое значение он придавал каждому нюансу, каждой детали: «В программу гастролей, достаточно обширную, входили... „Послеполуденный отдых фавна“ Дебюсси, Музыка для струнных, ударных и челесты Бартока и Третья симфония Онеггера. Исполнение этих шедевров в трактовке Мравинского меня особенно восхищало. Не забуду, как после концерта Евгений Александрович озабоченно спрашивал восторгавшихся музыкантов, не были ли похожи $\frac{9}{8}$ Дебюсси на $\frac{9}{8}$ Бартока: „Это ведь совсем разные $\frac{9}{8}$...“» (11, 303). Таков один из многочисленных примеров и неистовой работоспособности Мравинского, и его беспримерной ответственности*.

* «Тщательность работы Мравинского над партитурой... превратилась в легенду...» — пишет в уже цитировавшейся нами статье дирижер Э. Серов и приводит удивительный пример: «Как-то я... застал Евгения Александровича за занятием, поразившим меня, — он рассматривал в лупу партитуру Пятой симфонии Чайковского. Я не знал, чему больше удивиться — увеличительному ли стеклу или тому, что такому кропотливому изучению подвергается партитура, десятки, если не сотни раз игранная Мравинским. „Я смотрю, — сказал он, — не пропустил ли какой-нибудь точки“» (90, 65).

Приведем еще пример, относящийся к более позднему времени. Когда Мравинский в 1971 году работал над ранее уже неоднократно игранный Девятой симфонией Брукнера, то, по собственному признанию, сидел над партитурой в течение 36 дней по 5—6 часов ежедневно (!). Коснемся лишь одной рабочей детали этого процесса. В III части дирижер долго не мог найти убедительного, естественного перехода от одного фрагмента к другому (это было связано с переменной размера). Терпеливые и упорные поиски привели наконец к верному решению. Каков же критерий его правильности, по мнению дирижера? Оно верно лишь тогда, считает Мравинский, когда никакое другое уже невозможно. Ясно, что подобная работа требует предельного напряжения физических, духовных и творческих сил.

Но как бы ни готовился дирижер к очередной встрече с оркестром, как бы тщательно ни была изучена партитура,— Мравинскому не легко перешагнуть тот барьер, что отделяет домашнюю работу от репетиции на филармонической эстраде. По-видимому, самое «страшное» здесь — узреть неизбежную разницу, которая проляжет между тем, *что* дирижер «задумал» дома, и тем, *как* это «задуманное» выполнит оркестр. Такие мысли всегда посещают Мравинского. Посещают, несмотря на то, что он лучше, чем кто бы то ни было, знает свой коллектив. Посещают даже в тех случаях, когда на репетицию выносятся уже не однажды игранное сочинение. И дирижер понимает, что перед ним обязательно, непременно встанет огромной трудности задача — ликвидировать расстояние между сложившимся в его представлении неким идеалом и той реальностью, с которой ему предстоит столкнуться. А по опыту он знает, что расстояние это сокращается чрезвычайно медленно, порой мучительно, а нередко и с большими потерями.

Потому-то Мравинский по-настоящему дорожит домашними занятиями: здесь еще всё в его власти, можно «со всех сторон» присмотреться к каждой авторской мысли, к каждому ее оттенку... Потому-то дирижер выносит на эстраду и даже на репетицию далеко не все то, над чем он напряженно работает дома.

Много сил и времени потратил Мравинский, вникая

в такую сложную и интересную партитуру, как драматическая симфония Берлиоза «Ромео и Юлия» (30 июня 1953 года в местечке Пюхьярви, что на Карельском перешейке, он делает такую запись: «10⁴⁰—3¹⁰ — тяжелая, неспоркая работа над первым „вникновением“ в „Ромео“ Берлиоза (бал и любовная сцена)»; и на следующий день: «11—13³⁰ — Берлиоз, „Фея Маб“, — сегодня легче» и т. д.). Между тем это сочинение так и не вошло в концертные программы дирижера. Причины? Они, по-видимому, далеко не однозначны, но одна из них безусловна: это бесконечные сомнения, желание продолжить поиски (или временно прекратить их), мучительные размышления — иными словами, творческая неудовлетворенность и тем, как «впитан» материал, и тем, каковы итоги его освоения...

В течение долгих лет лежали на домашнем пюпитре Мравинского несколько партитур Дебюсси и Равеля, так и не дождавшихся концертного воплощения. Захватили дирижера и многие поздние сочинения Стравинского, в частности *Requiem Canticles*. С интересом и вниманием отнесся Мравинский к Пятой симфонии Бориса Тищенко, посвященной памяти Шостаковича... Наконец, почти не выходят из поля зрения дирижера партитуры Моцарта: здесь и поздние симфонии, и знаменитая *Eine kleine Nachtmusik*, и оперные увертюры. Мравинский досконально знает многие, ни разу им в концертах не игранные сочинения Баха, Шуберта, Листа, Брукнера, Малера, Р. Штрауса...

Некоторые из этих сочинений он настоятельно рекомендует своим ученикам и стажерам не только в качестве учебных работ, но и для концертных программ, которые и формируются, и готовятся под его непосредственным руководством.

...Как-то Мравинский признался, что для встречи с одним из своих стажеров, где должна подвергнуться разбору Седьмая симфония Бетховена, ему понадобится... неделя («чтобы было что сказать о симфонии»)... В данном случае можно лишь подивиться ответственности педагога и... крепко позавидовать его ученику. Мравинский уже в течение многих лет щедро передает молодым коллегам свой

опыт и знания. У него совершенствовались мастерство поляка Ежи Семков, венгр Дьюла Неметх, музыканты из ЧССР Ладислав Словак, Иржи Вальдганс и Зденек Билек. Только за последние 15—20 лет его стажерами и ассистентами были Арвид Янсонс, Юрий Симонов, Александр Дмитриев, Даниил Тюлин, Игорь Блажков, Эдуард Серов, Юрий Алиев, Анатолий Энгельбрехт, Юрий Серебряков, Марис Янсонс, Вахтанг Жордания, Эдвард Чивжель, Владимир Вербицкий, Валентин Нестеров, Александр Невзоров, Равиль Мартынов (многие из этих музыкантов ныне стали признанными мастерами, руководителями оперных и симфонических коллективов) *. Некоторые из них занимались у Мравинского в течение того недолгого периода, когда он преподавал в консерватории. Подавляющее же большинство проходило у него курс стажировки при филармонии. Здесь, помимо индивидуальных занятий, основными их «университетами» становились репетиции Мравинского, воспитательную ценность которых воистину трудно переоценить. Кроме того, учитель подробно анализировал с каждым своим учеником ту программу, которую последнему доверено было провести в «священных стенах» Большого зала.

Уроков в школьном смысле этого слова Мравинский никогда не проводит. Он вовлекает своих подопечных в беседы о собственных репетициях, в анализ репетиционных занятий других дирижеров, в разговор о каком-либо стиле, отдельном композиторе или сочинении. Беседы могут касаться методов и способов домашних занятий, стратегии и тактики репетиционного процесса, принципов работы над той или иной партитурой. Отличительная черта Мравинского-педагога — исключительное доверие к ученикам.

Более того, он склонен скорее преувеличивать возможности своих питомцев: в этом отношении доверчивость учителя иногда затмевает столь необходимые в таких случаях (и столь характерные для художественного и

* Кроме того, советами, уроками и многосторонней помощью Мравинского пользовались (и пользуются) Томас Зандерлинг (работающий ныне в ГДР), П. Лилье, Д. Хохлов, И. Гаджиев и др.

человеческого облика Мравинского) строгость, неуступчивость и скептицизм. Он неподдельно восхищается тем, как «выстраивает» форму в брукнеровской симфонии один из его учеников, как любит, знает и трактует современную музыку другой, как владеет дирижерской техникой третий...

И занятия свои он всегда подкрепляет практически делами, стремясь максимально помочь начинающему дирижеру. Но если ученик злоупотребил его искренним доверием, стал трудиться менее активно, работать менее заинтересованно или (не дай бог) почивать на лаврах — он немедленно попадает в «черный список» и только ценой невероятных усилий может искупить свою вину. Для этого ему нужно «приблизиться» к учителю: забыть о себе и самозабвенно работать...

Беззаветно преданный своему делу, Мравинский умеет трудиться не только с феноменальной «въедливостью» и вдохновением, но и с удивительным самоограничением и полной отстраненностью от всего суетного, «деловитого», показного. Он категорически не приемлет ни тех стремительных темпов, ни той многоплановости в работе, какие навязывает музыкантам (и не только музыкантам) бурный XX век. Как известно, Мравинский уже в течение многих лет вообще не выступает без своего оркестра. На имя дирижера поступали и поступают десятки приглашений: его зовут самые знаменитые оркестры, ему предлагают любые условия, любое количество репетиций. Но Мравинский не соглашается: он считает себя неотделимым от оркестра.

Ему часто предлагают записать на пластинку что-либо из его репертуара. Однако и в этом случае Мравинский старается отклонить предложение. Запись в его понимании — дело чрезвычайно ответственное, ведь она навечно фиксирует то, что хочет передать дирижер. А как быть, если он, возвращаясь к неоднократно игранному произведению, каждый раз безжалостно перечеркивает то, что было найдено ранее, и опять начинает все обдумывать сначала?

Мравинский не испытывает тяготения к гастрольным поездкам, хотя все они проходят с неизменным успехом. Он

старается избежать всевозможных интервью, официальных бесед, подробных расспросов о своей работе, о своих мыслях и планах. Он чувствует себя неловко на юбилейных торжествах, в многолюдном обществе. Короче говоря, все, что так или иначе отвлекает от самоуглубленных занятий, от общения со своим оркестром, все, что не связано непосредственно с партитурой или с мыслями о ней, все, что может мало-мальски нарушить ход его напряженной творческой работы или даже как-то непредвиденно повлиять на него,— все это отмечается безоговорочно. Остается самое дорогое — будни, мысли, труд...

V. Портрет дирижера

Концерт Мравинского — всегда событие. К нему готовятся не только оркестранты, но и слушатели. «Публика идет на него, заранее настраиваясь на высокий лад, как она некогда ходила на спектакли великих трагических актеров — Мочалова, Ермоловой, Сальвини» (18, 32). Сегодня дирижирует Мравинский, и все знают: в белоколонном зале Ленинградской филармонии будет праздник большой музыки. Праздник, застрахованный от какой бы то ни было случайности.

Конечно, отсутствие случайностей — это еще не то качество, которое может быть возведено в ранг достижений. Более того, в исполнительском искусстве оно скорее ассоциируется с чем-то раз и навсегда утвердившимся, застывшим. Но все-таки именно оно — исходный пункт эстетических основ искусства Мравинского. И не только искусства, но всего жизненного поведения. В самом деле, никаких случайностей в едином и строгом замысле исполняемого сочинения (импровизационные отклонения на концерте — отнюдь не случайность), никаких случайных произведений в репертуаре (мы имеем в виду зрелый период творчества), никаких случайных методов в работе с коллективом, ни одного случайно принятого в оркестр музыканта (а за те 44 года, что Мравинский руководит ленинградским оркестром, его состав не просто обновился — в нем сменились три поколения музыкантов). Вот взятые наугад различные стороны одного и того же процесса, следствия одной эстетической установки. Суть ее — в глубокой продуманности, спланированности, организованности всех задач, вопросов и проблем, которые приходится решать Мравинскому. В первую очередь это, конечно, относится к его дирижированию. Отсюда — четкость мысли, определенность замысла, строжайшая выверенность всех деталей и нюансов исполнения, дух соразмерности, точности пропорций в той музыкальной форме, которую «лепит» дирижер.

Все это бесспорно. О том, что в трактовке Мравинского все согласовано, выверено, рассчитано и в конечном счете убедительно, писали и пишут много. Но остановиться на этом точку — значит ограничиться сугубо внешней стороной художнического облика дирижера, выявить то качество, которое лишь предопределяет всю силу и неповторимость его таланта. Ибо пафос искусства Мравинского вовсе не в том, что его замыслы логически непогрешимы, а передача формы произведения безупречна. Будет это только так — слушатели не уходили бы потрясенными после исполнения Мравинским сочинений Чайковского и Шостаковича, Бетховена и Вагнера, Брамса и Брукнера, Прокофьева и Онеггера.

Так в чем же, собственно, секрет и сила искусства Мравинского? Что заставляет причислить его к категории великих художников?

Ответить на этот вопрос и легко, и трудно. Легко потому, что к искусству Мравинского применимы все высочайшие и превосходные эпитеты: глубокое, тонкое, идущее изнутри, величественное, яркое, страстное, интеллектуальное и, наконец, совершенное (все они десятки и сотни раз упоминались в многочисленных статьях, очерках и рецензиях, посвященных дирижеру). Вместе с тем говорить об искусстве Мравинского трудно, ибо обусловлено оно целым комплексом причин, свойств и качеств, подчас связанных не только с музыкой.

Чтобы полнее и глубже понять, чем же питается это искусство, каково его отличие от искусства других дирижеров, почему, кроме всего прочего, речь зашла о проблемах внемузыкальных или связанных с музыкой опосредованно, — обратимся к особенностям самого дирижерского труда, к некоторым его отличительным свойствам. Даже при поверхностном знакомстве с дирижированием становится ясно, что эта профессия сложна и многогранна. Ее специфические особенности заключаются в том, что дирижер осуществляет стоящие перед ним художественные задачи не непосредственно (как, например, пианист или скрипач, певец и т. д.), а при помощи системы пластических приемов и жестов (следовательно, основа собственно дирижерского процесса — выразительные руки, мимика

пластика тела). Особое положение дирижера заключается еще и в том, что его «инструмент» состоит из живых людей. Не случайно известный русский дирижер Николай Андреевич Малько утверждал: «Если каждому музыканту следует иметь свое музыкальное мышление, то дирижеру приходится „работать мозгами“ вдвойне» (22, 7).

И действительно, с одной стороны, дирижер, как и всякий другой музыкант, имеет свой чисто индивидуальный исполнительский замысел. С другой — он должен учитывать особенности того коллектива, которым руководит. Иными словами, он отвечает и за себя, и за оркестрантов. Поэтому дирижерское искусство издавна считалось самым сложным видом музыкального исполнительства. По свидетельству Н. Малько, «один профессор психологии на своих лекциях приводил дирижирование как пример самой сложной психофизической деятельности человека не только в музыке, а вообще в жизни» (22, 7). Не случайно Р. Штраус после четырех с лишним десятилетий дирижерской деятельности заметил: «Даже если вы знаете, что дирижировать очень трудно, надо дожить до семидесяти лет, чтобы осознать, насколько это трудно...»

В самом деле, дирижирование, которое для непосвященных выглядит внешне делом чуть ли не примитивным, оказывается на поверку удивительно многоликой творческой профессией. Здесь необходимы не только общая культура, крепкая профессиональная выучка, тонкий вкус, недюжинная воля, острый слух, безупречное чувство ритма, хорошая память и физическая выносливость: без этих качеств вообще немыслим современный исполнитель. Дирижеру нужно нечто большее. Он должен воплотить свой замысел через усилия и мастерство оркестрантов, а это предполагает в нем черты вдумчивого педагога, тонкого психолога и умелого руководителя, и ни одно из этих свойств не может считаться второстепенным. Более того, для достижения полного успеха их необходимо как бы слить воедино, связать друг с другом. Мало быть, к примеру, только педагогом: ведь дирижер имеет дело с профессионалами (подчас весьма опытными), а порой и с выдающимися мастерами своего дела.

А главное, перед ним около ста живых творческих

индивидуальностей и столько же человеческих характеров, среди которых нет и не может быть даже двух абсолютно одинаковых. Вот здесь и приходят на помощь педагогический такт, наблюдательность и дипломатичность психолога, воля руководителя. Все это в соединении с высокими профессиональными качествами и дает предпосылку к самому главному — к установлению внутреннего контакта, который непременно должен существовать между дирижером и оркестрантами. Без него и стратегия и тактика дирижерского искусства остаются проблемами чисто теоретическими.

Внутренний контакт... Пожалуй, это выражение само по себе ничего не объясняет. Вместе с тем точнее сказать трудно. Действительно, успех зависит от того, как контактируют дирижер и оркестр, как они понимают друг друга, насколько коллектив доверяет руководителю, а руководитель, пользуясь, в свою очередь, доверием коллектива, умеет властно, убедительно (а иногда при этом как бы и незаметно, ненавязчиво) передать свою волю оркестрантам. И если оркестр в целом послушен воле дирижера и вместе с тем каждый музыкант живет дирижерским замыслом, а руководитель постоянно ощущает не только полнейшую самоотдачу оркестрантов, но и готовность их гибко реагировать на каждый свой жест и взгляд,— то можно говорить об установлении того внутреннего контакта, без которого любые, даже самые дерзновенные замыслы повисают в воздухе...

Однако особенности дирижерской профессии этим не ограничиваются. Дирижер немислим без солидных, глубоких знаний, без богатой, всесторонней эрудированности. Он должен легко и свободно ориентироваться во всех музыкальных стилях, а для этого надо обладать полным, всеобъемлющим знанием музыки. Вся история дирижерского искусства и особенно современная музыкальная практика безусловно подтверждает необходимость и даже категоричность такого требования. Кроме того, дирижер не может пройти мимо глубокого изучения истории, философии, эстетики. А главное, он должен быть хорошо знаком со смежными искусствами — живописью, театром и особенно литературой. И здесь нет каких-либо точно

установленных границ, каких-то обязательных или необязательных для дирижера гуманитарных дисциплин или искусствоведческих проблем. Чем больше знает дирижер, тем полнее и глубже его искусство. В этом плане с дирижерским делом может сравниться разве только труд режиссера.

Итак, дирижеру необходим целый комплекс свойств. И если в одном музыканте счастливо соединяются столь разные достоинства, если он обладает к тому же достаточными волевыми качествами, чтобы вдохновить, увлечь и повести за собой коллектив,— то речь действительно идет о настоящем дирижерском даре, а вернее — о дирижерском призвании.

Разумеется, в действительности все бывает либо сложнее, либо проще, и оптимальное сочетание всех качеств в одном дирижере — случай едва ли возможный. Поэтому, говоря о каждом конкретном представителе дирижерской армии, можно без особого труда выделить какое-либо свойство, наиболее ярко его характеризующее. Про одного хочется сказать: он прежде всего музыкант. Следовательно, язык звуков — наиболее близкий, понятный и доступный для него, а собственно музыкальные законы произведения он воспринимает как законы главенствующие, чуть ли не абсолютные. О другом скажут: он прежде всего дирижер. И здесь подчеркивается сама природная приспособленность к этой трудной профессии: прекрасные руки, отличный слух, память и т. д. Про третьего могут сказать: он прежде всего артист. Конечно, это предполагает и незаурядную музыкальность, и определенные чисто дирижерские достоинства. Но главное в облике такого музыканта — его своеобразное актерское мастерство, которое проявляется уже непосредственно на концерте. Иногда про дирижера говорят: он прежде всего педагог, первоклассный репетитор. Это качество, разумеется, немислимо без глубинной музыкальной одаренности, но оно чаще всего никак не связано с артистизмом, а иногда даже не сочетается с чисто дирижерскими достоинствами.

Конечно, все эти деления условны, и те четыре типа дирижеров, о которых шла речь, опять-таки не встречаются в чистом, абсолютном виде. Но тем не менее ко многим

мастерам дирижерского искусства такая классификация вполне применима.

А вот особенности облика Мравинского не укладываются в рамки подобных характеристик, а главное — не исчерпываются ими. Даже если соединить какие-либо из перечисленных свойств, мы не получим верного представления о наиболее типичных чертах этого облика.

Сказать, к примеру, что Мравинский — прежде всего дирижер, значит сказать правду, но далеко не полную. А между тем уже сама внешняя сторона дирижирования Мравинского обладает магической притягательностью. Поразительной красоты руки («они так и просятся в скульптуру», — писал один из критиков), строгая величавость исполински стройной фигуры, благородство и трепетная торжественность жеста — уже одно это позволяет назвать его прирожденным дирижером*. Но блистательные дирижерские данные Мравинского никогда не впечатляют сами по себе. Более того, создается впечатление, что дирижер использует лишь небольшую часть тех возможностей, какими располагает сегодня мануальная техника. Как указывал один из западноевропейских критиков, Мравинский «минимумом движений достигает максимума воздействия». Ясно, что такое воздействие объясняется в первую очередь отнюдь не дирижерскими данными, какими бы прекрасными они ни были.

Столь же неуниверсален тезис о том, что Мравинский — прежде всего музыкант. Действительно, трактовки дирижера никогда не опираются на собственно музыкальные закономерности или особенности сочинения. Скорее

* Сейчас даже трудно представить, что в консерватории дирижерские данные Мравинского были признаны более чем скромными. И в начале своей профессиональной деятельности дирижер, по его собственному признанию, не всегда знал, что ему «делать с руками». Неистовым, целеустремленным трудом Мравинский довел свою дирижерскую технику до предельного совершенства: его жест естествен, прост, выразителен и экономен одновременно. Не случайно газета «Эдинбург ивнинг ньюс» еще в 1960 году удостоила его дирижерскую манеру высочайшей похвалы: «По манере держаться Евгений Мравинский... напоминает великого Фуртвенглера. И исполнительский почерк русского также чем-то напоминает этого прославленного дирижера. Он управляет оркестром удивительно экономно, минимально расходуя свои физические силы, строгой и железной рукой».

наоборот. У Мравинского-интерпретатора все исходит именно из образно-эмоционального «подтекста». В своих замыслах он опирается в основном на внемusыкальные ассоциации и представления. Иными словами, любая партия, которую он озвучивает, должна «переплавиться» в его душе и сознании, став источником живых переживаний, мыслей, сомнений, радостей, волнений, поисков. Следовательно, Мравинский-музыкант как бы растворяется в Мравинском-художнике. И не только растворяется в нем, но и подчиняется ему*.

Сказать, что Мравинский — прежде всего артист, значит вовсе не понять суть его художественной натуры. Сосредоточенность, внутренняя собранность Мравинского, его постоянная самоуглубленность, свое, тысячу раз продуманное отношение и к замыслу, и к каждой детали сочинения, стремление постичь его тайны — все это приводит к тому, что жгучая мысль и трепетная эмоция никогда не проявляются у дирижера независимо друг от друга. Они слиты воедино, и поэтому сами понятия «эмоциональность», «артистизм» в применении к искусству Мравинского приобретают особый смысл.

Мравинский не принадлежит к числу музыкантов, которые воодушевляются, преображаются на эстраде, которых «подогревает» дыхание зала. Более того, по его собственному признанию, он всегда выходит на эстраду с чувством какого-то внутреннего сопротивления. На первый взгляд, такое утверждение из уст музыканта, прошедшего свыше 1000 концертов, выглядит по меньшей мере странным. Однако глубинные особенности натуры Мравинского, его органическая нелюбовь ко всему парадному, внешнему, показному привела и к несколько неприязненному отношению к концертной эстраде. Не случайно сотни глаз, направленных на Мравинского, вызывают у дирижера чувство некоторой замкнутости, а возможно, даже и ощущение недовольства: будучи целиком поглощен только одним — музыкой, он и в каждом слушателе хочет предполагать такую же поглощенность. Для него симфонический концерт начисто лишен элемента зрелищности.

* Здесь нельзя не вспомнить тонкого афоризма Бруно Вальтера: «Только музыкант — всего лишь полумузыкант».

Да и само понятие «артистизм» он трактует нестандартно: прежде всего это полная творческая самоотдача при максимальной внешней сдержанности и благородной строгости поведения на эстраде. Вдохновение и артистическая взволнованность, зарождающиеся у многих исполнителей именно на концерте, пронизывают у Мравинского весь рабочий процесс — становление замысла с сомнениями, поисками и находками, ему сопутствующими, занятия с оркестром и т. д. Взволнованность и одухотворенность становятся неотъемлемыми спутниками каждой репетиции, каждого группового занятия — короче говоря, каждого рабочего мгновения. И ясно, что на концерте уже не требуется какого-то особого, ранее отсутствовавшего вдохновения. Ибо вся предконцертная работа была пронизана трепетным волнением, а оно (как и прочие атрибуты рабочего процесса) закрепляется на репетициях и становится как бы само собой разумеющимся на эстраде...

И все-таки Мравинскому не легко перейти тот рубеж, что отделяет репетиционный процесс от самого концерта (так бывает и на границе домашних занятий с репетицией — об этом мы упоминали в предыдущей главе). На репетиции — все во власти дирижера, он может предельно отшлифовать каждую деталь, вернуться к ней еще и еще раз. И само сознание возможности улучшить, усовершенствовать тот или иной фрагмент, ощущение полной раскрепощенности (за спиной еще нет слушателей), огромная любовь к работе превращают каждую репетицию Мравинского в своеобразный концерт-урок. Здесь царит подлинно концертная атмосфера, и отдельные эпизоды, а иногда и сочинения звучат с таким художественным совершенством, которое оставляет позади даже высокие откровения концертной игры...

Так, может быть, Мравинский — прежде всего педагог, непревзойденный мастер рабочего общения с коллективом? Действительно, каждая репетиция Мравинского (о них уже шла речь) — это в полном смысле слова академия высокого мастерства. До конца убежденный в том, что хорошее исполнение невозможно без кропотливого, тщательного труда, он вкладывает максимум сил, знаний, энергии и в занятия с оркестром. Именно они — главный

предмет забот и волнений дирижера. Поэтому на репетициях Мравинский — не только и не столько педагог, сколько руководитель, музыкант и артист. И пожалуй, здесь артистические качества дирижера выявляются ничуть не в меньшей степени, чем на концерте. Артистизм сказывается и в умелом построении репетиционного процесса, и в мастерском способе самих занятий, и прежде всего в умении работать с поразительным вдохновением. Именно на репетициях дирижер и оркестр обретают уверенность — основу артистической свободы на эстраде. Здесь рождается вдохновение и оттачивается мысль.

И все же репетиция — не итог, а лишь подготовка к тому генеральному сражению, которое именуется концертом. Но подготовка всесторонняя, полная и скрупулезная, доведенная до максимально возможной степени совершенства. Именно такая подготовка, соединяясь с торжественно-приподнятой атмосферой концерта, с самым фактом вынесения этой самоотверженно проделанной работы на суд слушателей, и придает выступлениям оркестра под руководством Мравинского особую значимость и вызывает редкий по своей убедительности и мастерству художественный результат.

Итак, все четыре качества-определения — дирижер, музыкант, артист, педагог — не исчерпывают достоинств художнического облика Мравинского и не объясняют всей силы воздействия его искусства. А сила эта поистине огромна. О ней пишут уже в течение многих лет. Наиболее показательны в этом отношении отзывы коллег Мравинского. Их мнения особенно важны, ибо они в самом хорошем смысле слова пристрастны.

Вот что пишет, например, Е. Светланов: «Хотелось бы отметить одно важное качество Мравинского — его безграничное, я бы сказал, магическое воздействие на музыкантов оркестра. Внешняя форма дирижера, предельно лаконичная, скупая, лишенная каких бы то ни было внешних эффектов, порой бывает доведена до аскетизма. Ничего лишнего, ничего отвлекающего от непосредственно звучащей музыки. Но за этим огромный темперамент, всегда контролируемый, находящийся в равновесии с высоким интеллектом» (169).

Интересно и психологически тонко говорит об облике Мравинского Б. Хайкин: «Я никогда не помню Мравинского в „юбилейном“ настроении. Я знаю его более 40 лет, мы самые наилучшие товарищи, но я не помню, чтобы когда-нибудь видел его не встревоженным, не озабоченным. Посетителям концертов Ленинградской филармонии, многолетним ее поклонникам, влюбленным в искусство Мравинского, все это неизвестно и, вероятно, не должно быть известно. Мравинский известен по своим концертам, и слушатели, может быть, даже в претензии, что он выступает недостаточно часто. Но какую титаническую работу он проводит с оркестром, какую бескомпромиссную требовательность проявляет, какие высокие артистические чувства пробуждает во всем коллективе и в каждом артисте, какую настойчивость и неутомимость проявляет в достижении поставленных задач... Весь его творческий облик мне глубоко симпатичен, я глубоко уважаю его за подвижность, самоотверженность».

Приведем еще слова Г. Рождественского, который указывает, что искусство Мравинского «согрето священным огнем беззаветной преданности идеалу, оно не знает компромиссов, и в этом — его главная ценность».

Можно процитировать еще немало отзывов, но и в только что приведенных, и в других, наиболее тонких и проникательных, подчеркнуты не какие-то отдельные, исключительные качества Мравинского — дирижера, музыканта, артиста или педагога, а нечто более глубинное: бескомпромиссное, священное служение музыке, магическая сила воздействия на оркестрантов, благородный этический облик и, наконец, неустанное творческое горение, подвижность, самоотверженность. Эти качества проявляются столь ярко и последовательно потому, что дирижирование для Мравинского — оптимальный способ самовыражения. В него он вкладывает не только силу ума, мастерство и душу музыканта. В нем отражается весь его жизненный и человеческий опыт — от мимолетных впечатлений, встреч до многолетних философских раздумий, обобщений, выводов. Иными словами, нет жизни без кропотливых наблюдений, постоянной и напряженной работы мысли. И нет мысли без соприкосновения ее с музыкой или с тем, что

связано с музыкой. Действительно, чтобы дирижировать так, как это делает Мравинский, воистину мало обладать высокими профессиональными качествами, сильной волей и недюжинным внутренним темпераментом. Для этого надо быть яркой, незаурядной личностью.

Да, сила искусства Мравинского заключается в том, что он прежде всего — крупная личность, человек беспокойного ума, огромной внутренней дисциплины, редких знаний, человек, постоянно стремящийся к углубленному самопознанию, к поискам совершенного в жизни и искусстве. И все, что воспринимает Мравинский, с чем он так или иначе соприкасается, что наблюдает,— все это особым образом преломляется в его сознании и в конечном счете выявляется за пультом...

Мравинский страстно любит природу. Любит ее не только непосредственной, но и, если так можно выразиться, глубоко профессиональной любовью. Он знает природу досконально. Знает деревья, цветы и травы, зверей, птиц, рыб и насекомых. Он может часами наблюдать за поведением муравьев, за какими-то только ему ведомыми особенностями одинокой лесной тропинки, за недвижной гладью озера. Он испытывает неизъяснимое наслаждение, оставаясь наедине с вечерними сумерками, когда ничто не нарушает царственной тишины и все пронизано дыханием багряного заката. Для него давно уже стало естественной потребностью забрести в чащу леса, побродить в открытой степи, посидеть с удочкой на берегу тихой речки. Особенно увлекают его длительные прогулки, без них немислим никакой отдых, будь то кратковременный выезд за пределы города или продолжительный летний отпуск.

Но подчеркнем самое главное. Для Мравинского общение с природой — вовсе не отдохновение от трудов, не беззаботное стремление отвлечься от суетной городской жизни. Это один из способов углубиться в себя, в свой внутренний мир. Здесь ни на секунду не останавливается ток мыслей. Суммируются наблюдения, зарождаются философские гипотезы, возникают и рассеиваются сомнения. Не случайно после каждого нового приобщения к природе Мравинский заполняет чистые страницы объемистых записных книжек. Сюда попадают и просто так называемые

мысли о жизни, и воспоминания о недавних встречах с людьми, и замечания по поводу собственных исполнительских трактовок, прошлых и будущих. И дело даже не в том, что на лоне природы Мравинский как-то по-особому слышит и анализирует музыку. Именно в соприкосновении с природой получает живые стимулы тот процесс внутреннего горения, который рождает новые мысли, новые эмоции, новые ассоциации, новые сомнения. И все это дает пищу для зарождения новых исполнительских замыслов, для переосмысления или шлифовки старых. Так любовь к природе постоянно, ежедневно и ежечасно соприкасается с мыслями о музыке.

Мравинский много и жадно читает. Он блестяще знает литературу. Каждая прочитанная книга оставляет след в памяти дирижера и всякий раз вызывает множество ассоциаций, которые в конечном счете так или иначе «встречаются» с музыкой. Иногда это непосредственная импрессионизация, навеянная прочитанным (в Мравинском живет незаурядный композиторский дар), иногда это собственные философские мысли, записанные в дневник, а затем какой-то своей гранью неожиданно повлиявшие на тот или иной музыкальный замысел.

Вместе с тем Мравинский никогда не связывает непрограммную музыку с литературными образами. Для него литература, так же как и музыка,— источник познания и ощущения окружающего мира, но отнюдь не предмет сравнений или сопоставления с конкретными жизненными явлениями. И все же, не будь у Мравинского такой стойкой и глубокой привязанности к литературе, такой всепоглощающей любви к Лескову и Пришвину, Тургеневу и Паустовскому, Гоголю и Толстому,— изменилось бы многое и в его подходе к проблемам интерпретации музыки *. Ибо чтение для Мравинского — не только страсть

* Классическую литературу Мравинский знает досконально. Он большими кусками наизусть цитирует Лескова и Тургенева, часто в беседах и на занятиях с молодыми дирижерами обращается к литературным образам своих любимых писателей. Внимательно и чутко следя за современной отечественной прозой и поэзией, Мравинский не упускает в них ничего значительного; особую любовь питает он к творчеству В. Астафьева, постоянно читает Ч. Айтматова, В. Распутина, В. Белова, Ю. Нагибина, В. Солоухина...

(что само по себе уже важно), но едва ли не самый значительный стимул к полному внутреннему раскрепощению. Будучи человеком предельно самоуглубленным, сосредоточенным, подчас недоверчивым и даже мнительным (следствие обостренного чувства ответственности и безжалостной требовательности к себе и другим), Мравинский полностью раскрывается, как бы «распахивается настежь», лишь наедине с Природой, Музыкой и Литературой... А в общении с людьми проявляется все тот же Мравинский — наблюдательный, склонный к философским обобщениям, но эмоционально сдержанный, замкнутый, суровый. Его суждения всегда точны, образны, афористически лаконичны, а его умение заглянуть «внутрь» человека поражает своей безошибочностью и проницательностью.

Такой же яркой, незаурядной личностью остается Мравинский и за пультом. Наблюдательность и склонность к философским обобщениям еще более заостряются, а эмоциям не дано права вырваться на поверхность. Они спаяны воедино с живой, трепетной мыслью, спаяны сильной волей дирижера и мощью его интеллекта. И здесь проявляется одно из удивительных качеств Мравинского: он умеет «пропустить через себя» и собственные переживания, и эмоциональный посыл оркестрантов, направив весь этот жгучий ток страстей человеческих в русло единого замысла, излучающего мудрую ясность, философскую глубину, чистоту и сдержанную силу чувств. Удивительно, что только недавно стихли голоса защитников «страстного, импульсивно живого» исполнения, голоса, обвинявшие Мравинского в сухости, чуть ли не в чрезмерной отделанности деталей, якобы заслоняющей непосредственную яркость трактовки. Но ведь если бы умозрительность или безукоризненная четкость отделки действительно заслоняли у Мравинского эмоциональную остроту музыки, то речь могла идти пусть об очень совершенной, но бесстрастной передаче авторского текста. Более того, в таком случае исполнительская манера дирижера лишилась бы, может быть, в чем-то спорных, но ярко индивидуальных свойств. Между тем в искусстве Мравинского сильнее всего впечатляют именно эти свойства. Причем их проявление

в первую очередь связано с чисто эмоциональным отношением дирижера к воплощаемому им сочинению.

Но прежде чем говорить об этом, подчеркнем еще одну особенность личности Мравинского, определяющую и субъективность его трактовок, и неповторимую силу исполнительских замыслов. Это — стремление во что бы то ни стало преодолеть препятствие, это — внутренняя потребность и умение сконцентрировать все силы для решения творческой задачи. Отсюда — беспокойство, напряженность, частые сомнения, тревоги, разочарования. Но побеждает всегда упорство, воля, глубокая убежденность в верном для себя выборе тех путей, по которым направлены поиски и труд. Речь идет, казалось бы, о чисто человеческих качествах, но все они (и в этом отличительная черта натуры Мравинского) органично входят в художнический облик дирижера и отражаются на особенностях его замыслов и интерпретаций. Отсюда — трепетная напряженность мысли, интеллектуальная мощь, мужественность эмоционального тонуса, трагедийность трактовок...

Думается, что главная, стержневая тема искусства Мравинского — высокая трагедия. Именно *высокая*, ибо дирижеру свойственно возвышенное толкование трагедийного, исключаяющее всякого рода расслабленность, уныние. Жизненная правдивость и мужественная патетика ярко проступают в трактовке едва ли не всех «избранных партитур» Мравинского. Прежде всего — в таких его исполнительских шедеврах, как Шестая симфония Чайковского, Пятая, Восьмая, Десятая и Пятнадцатая Шостаковича, Шестая Прокофьева, Третья Онеггера; здесь эти качества являются не просто доминирующими: в передаче Мравинского они придают исполнению и классическую стройность, и подлинно современный пафос. Эта же «лейттема» пронизывает у Мравинского симфонии Бетховена и Брамса. «Красной нитью» проходит она и в Неоконченной симфонии Шуберта. Нельзя не узреть ее и в оркестровых фрагментах из вагнеровских опер, где сквозь поэзию, блеск и мощь выражения постоянно проглядывает трагедийная сумрачность авторских замыслов. И в монументальной Девятой симфонии Брукнера с ее скрытой вулканической силой, суровостью, а порой и мрачностью повест-

ования. И в Пятой симфонии Прокофьева, где Мравинский неожиданно подчеркивает пафос тревожных раздумий. И в Пятой симфонии Глазунова, где дирижер акцентирует не столько эпическую сосредоточенность, сколько скорбную величавость. Эти же черты подчеркнуты дирижером в симфонических полотнах Сибелиуса. И даже в миниатюрном «Волшебном озере» Лядова, где у Мравинского царят высокая сосредоточенность мысли и суровая собранность чувств...

Эта главная тема сближает искусство Мравинского с творчеством многих известных мастеров советской культуры. Тесно соприкасается с творческим кредо Мравинского мир искусства Галины Улановой, блистательно воплотившей на балетной сцене тему трагической личности (Одетта в «Лебедином озере», Мария в «Бахчисарайском фонтане», Джульетта, Жизель). Высокий этический настрой и трагедийная сила сближают искусство Мравинского с такими выдающимися представителями Петербургской — Ленинградской актерской школы, как Ю. Юрьев, В. Монахов, Н. Черкасов, Н. Симонов; здесь «просятся» в сравнение юрьевский Арбенин из «Маскарада» Лермонтова, шекспировские образы Монахова, Иван Грозный и генерал Хлудов из булгаковского «Бега» у Черкасова, Матиас Клаузен из драмы Гауптмана «Перед заходом солнца» и пушкинский Сальери у Симонова... Во всех этих созданиях впечатляет огромная внутренняя наполненность, страстная убежденность творческой позиции, благородство манеры, безупречный вкус.

Подобные художественные параллели всегда условны, но все же они дают богатейшую пищу для размышлений. Думается, что по высокой одухотворенности, глубине и отточенности мысли, ее трагическому «отблеску», совершенству ее воплощения искусство Евгения Мравинского можно смело поставить в один ряд с такими явлениями советской художественной культуры, как музыка Дмитрия Шостаковича, живопись Павла Корина, проза Константина Паустовского, поэзия Бориса Пастернака, вокально-сценическая деятельность Ивана Ершова, актерское мастерство Николая Черкасова, кинорежиссура Григория Козинцева, танец Галины Улановой...

Художник-гуманист, Мравинский проповедует в своем искусстве истинную гражданственность. То, что дирижер считает главенствующим и особо подчеркивает в творчестве Шостаковича — значительность общественной и нравственной идеи, — является по сути и гражданским, и художническим кредо самого Мравинского. Подлинная современность и высокая гражданственность искусства дирижера служат гарантиями еще одного ценнейшего качества его музыкантского и человеческого облика: Мравинский являет собой высокий пример художника-патриота. Мы иногда с осторожностью и даже боязнью применяем столь высокие слова к художественным явлениям, даже тем, которые явно этого заслуживают. Что же касается Мравинского, то он как исполнитель-творец пронзает патриотической силой многие страницы русской и советской музыки (особенно четко эта линия прослеживается в передаче им творений Глинки, Бородина, Мусоргского, Чайковского, Глазунова, Прокофьева, Шостаковича). А как истый пропагандист современной отечественной музыки — служит ей с подлинно патриотической страстностью. Достаточно вспомнить предвоенные годы, когда дирижер едва ли не каждый месяц осваивал новую советскую партитуру; или суровое военное время — главной темой творчества Мравинского тогда стала героика; или, наконец, послевоенные гастроли по стране и за рубежом — здесь ни одна поездка не обходилась без значительных советских произведений. Но дело вовсе не в количестве партитур, даже не в их названиях. Главное в другом: сколь глубоким и современным становилось их исполнение, какую силу оно несло, сколь высоким этическим зарядом было наполнено!

И хотя облик Мравинского совершенно не соотносится с громкими словами, еще одну черту этого облика не подчеркнуть невозможно. Мравинский — истинный патриот своего города. Поэтому и в искусстве его запечатлелись типично ленинградские (петербургские) черты: суровая собранность и вдохновенный полет мысли, благородная строгость чувств и величественная патетика, безошибочное ощущение архитектурных пропорций и высокая простота...

Заключение

...31 декабря 1981 года в Большом зале Ленинградской филармонии состоялся концерт, в котором Заслуженный коллектив под управлением своего руководителя исполнял балетную музыку Чайковского и Прокофьева. Успех, как всегда, был грандиозным. Дирижера вновь и вновь вызывали на сцену. Неожиданно Мравинский остановил аплодисменты и едва ли не в первый раз за всю свою многолетнюю концертную деятельность завершил вечер... обращением к залу. Он тепло поздравил слушателей с Новым годом и почти без всякого перехода заговорил об оркестре. Это была лаконичная, но выразительная Ода Заслуженному коллективу. Причем дирижер с гордостью заявил, что он является одним из старейших слушателей оркестра, что именно этому коллективу он многим обязан.

Мравинский — действительно один из тех немногих музыкантов, которые знают оркестр свыше 60 лет! Он познакомился с ним на рубеже 10-х и 20-х годов, и с тех пор коллектив «сопровождает» всю его жизнь, всю его музыкантскую судьбу. Мравинскому суждено было пройти нелегкий, но почетный и пронизанный упорнейшим трудом путь от восторженного слушателя этого оркестра, его безоговорочного поклонника до робкого партнера, затем достойного коллеги и, наконец, руководителя — авторитетного, строгого, бескомпромиссного. Поэтому роль оркестра в жизни Мравинского переоценить трудно.

И если сегодняшний Заслуженный коллектив — истинное детище дирижера, плод его труда и таланта, то это вовсе не означает, что связь между ними односторонняя, иными словами, все исходит только от руководителя. Нет, Мравинский и сегодня продолжает учиться у оркестра, — разумеется, не столь прямолинейно и буквально, как он делал это в начале и середине 30-х годов, но столь же вдумчиво и последовательно. Он и сегодня не стесняется советоваться с оркестрантами, и в этом нет

ни тени позерства, а тем более заигрывания. Даже вспоминая давнего концертмейстера группы виолончелей И. Брика, музыканта придиричливого, считавшего за правило давать указания дирижерам, Евгений Александрович подчеркивает то ценное, что дали ему замечания этого опытного оркестранта.

И ныне главный дирижер советуется не только с ветеранами и ведущими солистами — такими, как тромбонист А. Козлов, валторнист В. Буяновский: его можно увидеть беседующим с рядовыми музыкантами; внимательно прислушивается он и к мнению старых оркестрантов, долгие годы проработавших в оркестре и ныне вышедших на пенсию... И хотя в оркестре знают, что похвалы главного дирижера добиться чрезвычайно трудно, что он высказывается об оркестрантах сдержанно и отнюдь не часто, — Мравинский не скупится даже на восторженные оценки, если оркестрант действительно этого заслуживает.

Что же касается оркестра в целом, то дирижер и сейчас продолжает считать его своим учителем. Но вместе с тем Заслуженный коллектив для Мравинского — не просто руководимый им оркестр, постоянный партнер, сообщник, советчик, но, как уже говорилось, — взыскательный оппонент. А если учесть к тому же беспримечную требовательность дирижера, его беспощадную самокритичность, его жгучую преданность делу (а в этом деле все, буквально все связано с оркестром), его частую подверженность сомнениям, недоверчивости, изменчивость его эмоциональных состояний, — то можно представить себе всю сложность взаимоотношений дирижера с оркестром. И действительно, при их давней обоюдной преданности, теснейшем, порой даже трудно объяснимом творческом взаимопонимании — руководителю и коллективу приходилось не раз преодолевать барьер своеобразной неконтактности, который, однако, бесследно исчезал, как только творческое состояние дирижера — без малейших искажений или потерь — «переносилось» в оркестр. Поэтому Заслуженный коллектив для Мравинского — не только источник гордости, любви, удовлетворения, но и предмет бесконечных забот, волнений, недовольств и даже болезненных переживаний...

И наконец, о самом главном. Каждый шаг на своем творческом пути, том пути, который на первый взгляд кажется столь счастливо сложившимся, Мравинский осветил самоотверженным трудом, мужеством, многотерпением, стойкостью, беспримерной выдержкой. Мужество и сознание своих сил помогли ему выбрать профессию. Воля, упорство, талант и труд привели к первому успеху в театре, а затем к победе на Всесоюзном конкурсе дирижеров. Мужество и терпение (не говоря уже о качествах сугубо профессиональных) помогли завоевать непререкаемый авторитет в оркестре.

Тяжело переносил Мравинский и те, к счастью, редкие рабочие моменты, когда на репетиции не получал ожидаемого результата и его намерения, глубоко и тщательно продуманные, оставались нереализованными. Конечно, все репетиционные и предконцертные волнения с лихвой окупаются той безграничной творческой радостью, которую доставляли и доставляют дирижеру искренняя реакция публики, а главное, живой и глубокий контакт с коллективом, контакт, ради которого стоило и трудиться, отдавая все силы, и сомневаться, и переживать временные огорчения.

Так на каждом этапе творческого пути Мравинский не только умножал свою славу выдающегося художника. Во всех случаях он неизменно проявлял упорство и целеустремленность. Речь идет, казалось бы, о чисто человеческих достоинствах, но все они (и в этом отличительная черта натуры Мравинского) органично входят в художнический облик дирижера и отражаются на особенностях его замыслов и интерпретации. Отсюда — трепетная напряженность, интеллектуальная мощь, мужественность эмоционального тонуса. Отсюда — и трагедийность трактовок, о которой уже говорилось...

Свыше полувека продолжается дирижерская деятельность Мравинского. Но по-прежнему неувыдаемо его искусство. По-прежнему оно потрясает слушателей своей прямой причастностью к великой жизненной правде. По-прежнему оно окружено ореолом славы. Той славы, над которой не властны ни время, ни новые громкие имена, ни причуды капризной моды...

Литература

Книги, брошюры, статьи в сборниках

1. Будяковский А. Заслуженный коллектив республики симфонический оркестр Ленинградской филармонии. Л., 1940.
2. Богданов-Березовский В. Советский дирижер: Очерк деятельности Е. А. Мравинского. Л., 1956.
3. Ордена Трудового Красного Знамени филармония.— В кн.: Музыкальный Ленинград, Л., 1958, с. 131—144.
4. Мравинский Е. Счастливая пора.— В кн.: Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1962.
5. Богданов-Березовский В. На концертах филармонии: Большая плодотворная работа.— В кн.: Страницы музыкальной публицистики. Л., 1963, с. 95—100.
6. Вандерфлаас Л. Симфонические оркестры Ленинградской ордена Трудового Красного Знамени филармонии.— В кн.: Симфоническая музыка в Ленинграде. Л., 1963, с. 5—21.
7. Ленинградская филармония.— В кн.: Музыка и музыканты Ленинграда. Л., 1965, с. 18—22.
8. Вайнкоп Ю. Симфонические и хоровые концерты.— В кн.: Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет. Л., 1967, с. 305—357.
9. Мравинский Е. Тридцать лет с музыкой Шостаковича.— В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967.
10. Зингер Е. Ленинградская государственная филармония в Сибири в годы Великой Отечественной войны 1941—1945 гг.— Научно-методические записки Новосибирской консерватории, вып. 5. Новосибирск, 1970.
11. Ленинградская ордена Трудового Красного Знамени филармония: Статьи, Воспоминания. Материалы / Сост. В. Фомин. Л., 1972.
12. Фомин В. Е. Мравинский.— В кн.: Рассказы о музыке и музыкантах. Л., 1973, с. 151—175.
13. Гусев П. Друг балета.— В кн.: Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л., 1974.
14. Александр Васильевич Гаук: Мемуары, избранные статьи, воспоминания современников. М., 1975.
15. Рождественский Г. Мысли о музыке. М., 1975, с. 82—89.
16. Фомин В. Оркестром дирижирует Мравинский. Л., 1976.
17. Хентова С. Евгений Мравинский. Непоколебимая воля.— В кн.: Хентова С. О музыке и музыкантах наших дней. Л., 1976, с. 197—205.

18. *Бялик М.* Евгений Мравинский. Творческий портрет. М., 1977; ² М., 1982.
19. *Фомин В. Е.* Мравинский.— В кн.: Мастера музыки и балета — Герои Социалистического Труда. М., 1978, с. 73—89.
20. *Гинзбург Л.* Избранное: Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. Посв. Е. А. Мравинскому. М., 1981.
21. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М., 1958; ⁴ М., 1982.
22. *Малько Н.* Основы техники дирижирования. Л., 1965.
23. *Фуртвенглер В.* Статьи. Беседы. Из записных книжек.— В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 2. М., 1967.
24. *Маркевич И.* «Органный пункт», главы из книги; статьи, высказывания.— В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 5. М., 1970.
25. *Юзефович В.* Давид Ойстрах. М., 1978, с. 311—315.
26. Героическая оборона Петропавловска-Камчатского в 1854 году. Дальневосточное книжное издательство, Камчатское отделение, 1979.
27. *Друскин М.* Иоганнес Брамс.— Избранное. М., 1981.

Статьи в журналах

28. *Н. Н.* Самодетельный концерт.— Рабочий и театр, 1929, № 30.
29. Концерты.— Жизнь искусства, 1929, № 34.
30. *Луначарский А. Р.* Вагнер.— Сов. музыка, 1933, № 3.
31. *Соллертинский И.* «Лебединое озеро».— Рабочий и театр, 1933, № 12 (оценка работы дирижера Мравинского).
32. *Соллертинский И.* Музыкальный дневник.— Рабочий и театр, 1933, № 14.
33. *Энтелс Л. Е.* А. Мравинский.— Рабочий и театр, 1933, № 36.
34. *Соллертинский И.* «Щелкунчик».— Рабочий и театр, 1934, № 4 (оценка передачи партитуры Чайковского Е. А. Мравинским).
35. Международный фестиваль искусств.— Рабочий и театр, 1935, № 10.
36. *К. По* концертам.— Рабочий и театр, 1936, № 5.
37. *Богданов-Березовский В.* Декада советской музыки.— Искусство и жизнь, 1938, № 1.
38. *Богданов-Березовский В.* Победители: Молодые мастера советского искусства.— Искусство и жизнь, 1938, № 11—12.
39. *Мравинский Е.* [Замыслы].— Искусство и жизнь, 1938, № 11—12.

40. *Славентантор Д. Е.* Мравинский.— Искусство и жизнь, 1938, № 11—12.
41. *Цейтлин Л.* Первый конкурс дирижеров.— Сов. музыка, 1938, № 12.
42. *Александровский С.* Слушая концерты.— Искусство и жизнь, 1939, № 8 (обзор сезона 1938/39 г.).
43. *Данилевич Л.* После декады.— Сов. музыка, 1939, № 12. (оценка выступления Мравинского в декаде советской музыки).
44. *Терешкович А.* К итогам концертного сезона.— Сов. музыка, 1940, № 8.
45. *Оборин Л.* «Пражская весна»: Музыкальный фестиваль.— Сов. музыка, 1946, № 8—9.
46. Отзывы Чехословацкой печати о выступлениях советских исполнителей.— Сов. музыка, 1946, № 8—9.
47. *Баренбойм Л.* Начало концертного сезона в Ленинграде.— Сов. музыка, 1946, № 11.
48. *Хохловкина А.* «Реквием» Берлиоза в Москве.— Сов. музыка, 1947, № 4 (краткая характеристика исполнительства дирижера Е. Мравинского).
49. *С. Д.* Симфонический оркестр в заводском цехе.— Огонек, 1949, № 7.
50. *Юдин Г.* Евгений Мравинский в Москве.— Сов. музыка, 1952, № 6.
51. *Хачатурян К.* На концерте Е. Мравинского.— Сов. музыка, 1953, № 2.
52. *Шостакович Д.* За творческую дружбу с исполнителями: К итогам Шестого пленума.— Сов. музыка, 1953, № 4.
53. *Федосеев В.* Седьмая симфония Шостаковича.— Сов. музыка, 1953, № 6.
54. *Богданов-Березовский В.* Евгений Мравинский.— Сов. музыка, 1954, № 1.
55. *Хачатурян А.* Десятая симфония Д. Шостаковича.— Сов. музыка, 1954, № 3.
56. *Сокольский М.* Новое исполнение Десятой симфонии Д. Шостаковича.— Сов. музыка, 1954, № 12.
57. *Сокольский М.* Гастроли ленинградского оркестра.— Сов. музыка, 1955, № 2.
58. *Аджемов К.* Чайковский и Прокофьев в трактовке Е. Мравинского.— Сов. музыка, 1955, № 3.
59. *Финкелстайн С.* Советская симфония в США.— Сов. музыка, 1955, № 5.
60. *Сабинина М.* Скрипичный концерт Д. Шостаковича.— Сов. музыка, 1955, № 12.
61. *Славентантор Д.* На языке музыки: Из биографии дирижера Е. Мравинского.— Нева, 1957, № 8.

62. *Маринин С.* Ленинградская филармония.— Огонек, 1957, № 44.
63. *Сабина М.* Выступления Е. Мравинского.— Сов. музыка, 1959, № 6.
64. *Юдин Г.* За дирижерским пультом Е. Мравинский.— Муз. жизнь, 1959, № 8.
65. *Руар Ж.* Париж аплодирует / Пер. с франц. М. Викторовой.— Муз. жизнь, 1960, № 20.
66. *Богданов-Березовский В.* Евгений Мравинский.— Муз. жизнь, 1961, № 3.
67. *Маринина И.* Гастроли ленинградского оркестра в Западной Европе.— Сов. музыка, 1961, № 3.
68. *Рубин М.* О музыкальном и немзыкальном: Письмо из Вены.— Сов. музыка, 1961, № 3.
69. *Келдыш Ю.* Гастроли ленинградского оркестра.— Сов. музыка, 1961, № 4.
70. *Мравинский Е.* О симфонической музыке.— Нева, 1961, № 8.
71. *Николаев А.* Посвящается Ленину: Новая симфония Шостаковича.— Муз. жизнь, 1961, № 19.
72. *Данилевич Л.* Симфония о Ленине, о Великом Октябре.— Сов. музыка, 1961, № 11.
73. *Вершинина И.* Двенадцатая симфония.— Огонек, 1961, № 46.
74. *Рождественский Г.* Евгений Мравинский.— Сов. музыка, 1963, № 7.
75. *Богданов-Березовский В.* Дирижер — мыслитель и поэт: К 60-летию Е. А. Мравинского.— Муз. жизнь, 1963, № 12.
76. *Рацер Е.* Ленинградский оркестр.— Сов. музыка, 1965, № 5.
77. *Леонтьева О.* Ленинградский оркестр выступает в Москве.— Муз. жизнь, 1965, № 8.
78. *Бялик М.* Симфонические премьеры: Ленинград.— Сов. музыка, 1966, № 2.
79. *Константинов И.* Цельное, неповторимое впечатление: Фестиваль музыки Ленинграда.— Сов. музыка, 1966, № 3.
80. Волшебник за пультом.— Сов. музыка, 1967, № 8 (гастроли симфонического оркестра Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского в Вене).
81. *Юдин Г.* Три концерта ленинградцев.— Муз. жизнь, 1969, № 15 (выступления оркестра под управлением Е. А. Мравинского).
82. *Скудина Г.* Ленинградцы в Москве.— Муз. жизнь, 1972, № 8 (гастроли оркестра под управлением Е. А. Мравинского).
83. *Шохман Г.* Красота восхищающая...— Сов. музыка, 1972, № 5 (гастроли оркестра под управлением Е. А. Мравинского в Москве).
84. К 70-летию Е. Мравинского.— Сов. музыка, 1973, № 6.

85. *Бялик М.* Рыцарь музыки: К 70-летию со дня рождения Е. А. Мравинского.— Муз. жизнь, 1973, № 12.
86. *Фомин В.* Смотрите и слушайте симфонию.— Сов. музыка, 1974, № 12 (о телефильмах, посвященных Е. А. Мравинскому).
87. *Бялик М.* Музыка крупным планом: О цикле телефильмов «Дирижирует Евгений Мравинский».— Муз. жизнь, 1974, № 23.
88. *Мравинский Е.* Мои учителя.— Сов. музыка, 1977, № 6.
89. *Золотов А.* Идущий человек: К 75-летию со дня рождения Е. А. Мравинского.— Муз. жизнь, 1978, № 11.
90. *Серов Э.* Подвиг служения музыке.— Сов. музыка, 1980, № 6.
91. *Вечеслова Т.* Природа и искусство нерасторжимы.— Сов. музыка, 1980, № 6.
92. *Белов Г.* Четыре симфонии Салманова.— Сов. музыка, 1981, № 5.

Избранные статьи в газетах

(всего творчеству Е. А. Мравинского посвящено более 400 заметок и рецензий в советских газетах 1933—1982 гг.)

93. *Богданов-Березовский В.* Ленинградские дирижеры.— Красная газета, 1933, 29 июня.
94. *Волков Н.* Обновленные спектакли.— Сов. искусство, 1935, 29 июня.
95. *Мравинский Е.* Произведение потрясающей силы.— Смена, 1937, 23 дек. (о Пятой симфонии Шостаковича).
96. *Кабалевский Д.* Пятая симфония Д. Шостаковича.— Сов. искусство, 1937, 29 дек.
97. *Сергеев П.* Смотр творческих сил.— Сов. искусство, 1938, 18 сент.
98. *Нейгауз Г.* Евгений Мравинский.— Сов. искусство, 1938, 18 сент.
99. *Гаук А.* Мастера советской школы.— Известия, 1938, 28 сент.
100. Выдающийся успех дирижера Е. Мравинского.— Сов. искусство, 1938, 2 окт. (Всесоюзный конкурс дирижеров).
101. *Гринберг М.* Е. А. Мравинский.— Сов. искусство, 1938, 4 окт.
102. *Фрид О.* Прекрасный дирижер.— Сов. искусство, 1938, 4 окт.
103. *Мравинский Е.* Ближайшие задачи.— Известия, 1938, 17 окт.

104. *Шостакович Д.* Заслуженная высокая награда.— Красная газета, 1938, 17 окт.
105. *Мравинский Е.* За новые победы советского искусства!— Ленингр. правда, 1938, 18 окт.
106. *Шостакович Д.* Яркий талант.— Смена, 1938, 18 окт.
107. *Друскин М.* Прекрасный концерт: На открытии симфонического сезона Ленинградской филармонии.— Смена, 1938, 20 окт.
108. *Соллертинский И.* Большая победа советского дирижера.— Красная газета, 1938, 19 дек.
109. *Хохловкина А.* У пульта — Мравинский.— Известия, 1940, 26 марта.
110. *Соловцов А.* Концерт в Большом зале Консерватории.— Веч. Москва, 1940, 21 мая. Подп.: *А. Громан.*
111. *Гинзбург Л.* Два концерта.— Известия, 1940, 23 мая.
112. *Рабинович Д.* Дирижер и оркестр.— Ленингр. правда, 1940, 24 мая.
113. Великое искусство (ред. статья).— Известия, 1940, 28 мая.
114. *Храпченко М.* Пути показа искусства Ленинграда.— Правда, 1940, 29 мая.
115. *Хубов Г.* «Реквием» Берлиоза.— Правда, 1941, 22 мая.
116. *Дрейден С.* Торжество музыкальной культуры: Открытие концертного сезона Ленинградской филармонии.— Сов. Сибирь, 1941, 7 окт.
117. *Эльман А.* Произведения искусств, зовущие на бой.— Сов. Сибирь, 1942, 16 июля.
118. *Шостакович Д.* Замечательный оркестр.— Литература и искусство, 1942, 1 авг.
119. У Шостаковича.— Учительская газета, 1942, 10 сент.
120. *Маргьнов И.* Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича.— Веч. Москва, 1943, 5 ноября.
121. *Блок Ж. Р.* В стране музыки.— Литература и искусство, 1943, 7 ноября.
122. *Леонов Л.* Первые впечатления.— Литература и искусство, 1943, 7 ноября.
123. *Мравинский Е.* Три года в Сибири.— Сов. Сибирь, 1944, 16 июля.
124. Ленинградская филармония возвратилась в родной город.— Ленингр. правда, 1944, 8 сент.
125. *Большаков Н.* На отчетных концертах Ленинградской филармонии.— Ленингр. правда, 1945, 13 янв.
126. *Кочуров Ю.* Итоги симфонического сезона.— Ленингр. правда, 1945, 26 июля.
127. *Житомирский Д.* Первое исполнение 9-й симфонии Д. Шостаковича.— Сов. искусство, 1945, 30 ноября.

128. *Друскин М.* Восьмая симфония Шостаковича: На концерте в филармонии.— Веч. Ленинград, 1946, 10 апр.
129. *Баудин А.* Советские музыканты в Чехословакии: Письмо из Праги.— Веч. Москва, 1946, 23 июля.
130. Наши зарубежные гости.— Ленингр. правда, 1947, 25 янв.
131. *Шостакович Д.* Выдающийся концерт.— Ленингр. правда, 1947, 13 февр. («Реквием» Берлиоза в филармонии).
132. *Свиридов Г.* «Реквием» Ю. Левитина.— Веч. Ленинград, 1947, 3 марта.
133. Наши зарубежные гости.— Ленингр. правда, 1947, 18 июня.
134. *Нестьева И.* Шестая симфония С. Прокофьева.— Сов. искусство, 1947, 18 окт.
135. *Вайнкоп Ю.* Фестиваль советской музыки.— Веч. Ленинград, 1947, 25 дек.
136. *Матсов Р.* Концерт симфонического оркестра Ленинградской филармонии.— Рахва Хяэль, 1950, 1 марта.
137. *Саркисов О.* Выдающийся дирижер.— Ленингр. правда, 1950, 15 дек.
138. *Дварюнас Б., Галкаускас К., Бендюрис И.* Значительное событие культурной жизни республики.— Сов. Литва, 1951, 29 дек.
139. *Швядас И.* Ленинградский симфонический оркестр в Вильнюсе.— Тиеса (Правда), 1951, 30 дек.
140. *Маргынов И.* Ленинградский оркестр в Москве.— Веч. Москва, 1954, 28 дек.
141. *Саква К. Е.* Мравинский.— Сов. культура, 1955, 8 янв.
142. *Попов Ин.* Скрипичный концерт Д. Шостаковича.— Сов. культура, 1955, 1 ноября.
143. *Черкасов Н.* «1905 год»: Одиннадцатая симфония Д. Шостаковича.— Правда, 1957, 15 ноября.
144. *Анисимов А.* За пультом дирижер Мравинский.— Ленингр. правда, 1958, 16 апр.
145. *Салманов В.* Дирижирует Е. Мравинский.— Ленингр. правда, 1959, 4 янв.
146. *Маринина И.* Сказочный оркестр.— Ленингр. правда, 1960, 22 сент.
147. *Мравинский Е.* Это — настоящее.— Ленингр. правда, 1960, 25 дек.
148. *Аносов Н.* Выдающиеся мастера.— Сов. культура, 1961, 7 янв.
149. *Золотов А.* Два почерка.— Известия, 1961, 11 февр.
150. *Медведев А.* По большому счету.— Сов. культура, 1961, 16 февр.
151. *Богданов-Березовский В.* Дирижер яркой индивидуальности.— Смена, 1961, 1 апр.

152. *Хренников Т.* Искусство, вдохновленное ленинскими идеями.— *Известия*, 1961, 22 апр.
153. *Соловьев-Седой В., Богданов-Березовский В.* Любимый дирижер.— *Литература и жизнь*, 1961, 28 апр.
154. *Медведев А.* Слушайте революцию! — *Сов. культура*, 1961, 7 окт.
155. *Мравинский Е.* Венский филармонический.— *Ленингр. правда*, 1962, 29 марта.
156. *Евлахов О.* «Альпийская симфония» Р. Штрауса.— *Ленингр. правда*, 1962, 26 апр.
157. *Фомин В.* Чародей музыки.— *Веч. Ленинград*, 1963, 8 июня.
158. *Бялик М.* Дирижирует Евгений Мравинский.— *Веч. Ленинград*, 1963, 2 ноября.
159. *Петров А.* Дирижирует Мравинский.— *Ленингр. правда*, 1964, 27 июня.
160. *Хайкин Б.* Артистизм высшего класса.— *Сов. культура*, 1965, 16 марта.
161. *Золотов А.* Классика наших дней.— *Известия*, 1965, 17 марта.
162. *Мравинский Е.* Современник: 60 лет Д. Д. Шостаковичу.— *Лит. газета*, 1966, 24 сент.
163. *Дашичева А.* Праздник музыки.— *Сов. культура*, 1969, 15 мая.
164. *Петров Г.* Роднит музыка.— *Правда*, 1969, 17 мая.
165. *Кузьмин Г.* Свидание с волшебниками.— *Веч. Челябинск*, 1969, 21 мая.
166. *Файн Я.* Поэма о красоте духа человеческого.— *Веч. Новосибирск*, 1969, 31 мая.
167. *Вайнкоп Ю.* В программе — Моцарт и Брукнер.— *Ленингр. правда*, 1971, 2 февр.
168. *Фомин В.* Созвучное времени.— *Ленингр. правда*, 1971, 19 мая.
169. *Светланов Е.* Мравинский.— *Сов. Россия*, 1972, 29 янв.
170. *Золотов А.* Дирижер и музыка: Московские гастроли.— *Правда*, 1972, 8 февр.
171. *Рацер Е.* Слушая Мравинского.— *Сов. культура*, 1972, 8 февр.
172. *Бялик М.* Слушая Пятнадцатую.— *Веч. Ленинград*, 1972, 6 мая.
173. *Тищенко Б.* Пятнадцатая симфония Шостаковича.— *Ленингр. правда*, 1972, 7 мая.
174. *Мануйлов М.* Кудесник за дирижерским пультом.— *Сов. Молдавия*, 1972, 5 июня.
175. *Серебряков П.* Вдохновенное творчество: К 70-летию Мравинского.— *Веч. Ленинград*, 1973, 3 июня.

176. *Хентова С.* Воля дирижера: К 70-летию Е. А. Мравинского.— Ленингр. правда, 1973, 3 июня.
177. *Золотов А.* Путь к вершинам: К 70-летию со дня рождения Мравинского.— Правда, 1973, 5 июня.
178. *Андроников И.* Посвящение в симфонию.— Известия, 1974, 17 марта.
179. *Фомин В.* Посвящается Шостаковичу.— Ленингр. правда, 1976, 30 апр.
180. *Бялик М.* Первое исполнение.— Веч. Ленинград, 1977, 8 февр. (4-ая симфония Салманова).
181. *Фомин В.* Оркестр и его дирижер.— Сов. культура, 1978, 21 марта.
182. *Золотов А.* Чародей музыки: Дирижирует Евгений Мравинский.— Правда, 1978, 8 июня.
183. *Слонимский С.* За пультом — Мравинский.— Ленингр. правда, 1979, 6 марта.
184. *Барутчева Э., Фомин В.* Дирижирует Мравинский.— Ленингр. правда, 1980, 8 февр.
185. *Гаврилин В.* Открытие красоты.— Комсомольская правда, 1980, 11 сент. (дирижер Е. Мравинский и пианист С. Рихтер).
186. *Тарасова Г.* Полпред музыки: Дирижер Е. А. Мравинский.— Известия, 1981, 28 янв.
187. *Мравинский Е.* Завещано векам: К 75-летию со дня рождения Д. Д. Шостаковича.— Правда, 1981, 25 сент.
188. *Рацер Е.* Послушны воле дирижера: Выступления Е. Мравинского в Москве.— Сов. культура, 1982, 23 ноября.

Произведения, исполненные Е. А. Мравинским

с Заслуженным коллективом РСФСР академическим симфоническим оркестром Ленинградской филармонии в 1932—1982 гг. *

Русская классическая и советская музыка

- Арапов Б.* Таджикская сюита, 15.II.1939 * (2).
- Аренский А.* «Египетские ночи», увертюра к балету (1)
- Арутюнян А.* Праздничная увертюра, 15.XI.1949 * (1)
- Асафьев Б.* «Бахчисарайский фонтан», сюита из балета (1).
- «Пламя Парижа»; антракт из балета (3).

* В данном списке указаны количество исполнений, фамилии солистов (инструменталистов и вокалистов), а также даты премьер (отмечены одной звездочкой) и даты первых исполнений в СССР (две звездочки).

- Бабаджания А.* Концерт для скр. с орк., 15.XI.1949 * (Л. Коган) (1).
- Балакирев М.* Симфония № 1 (2).
- Богданов-Березовский В.* Партита для ф-п. с орк. (О. Крылова) (4).
- Бородин А.* «Князь Игорь», увертюра к опере (7); ария Игоря (Д. Козлов, П. Лисицян) (2); Половецкие пляски (8); хор поселян (10). Симфония № 1 (1). Симфония № 2 (4).
- Бунин Р.* Симфония № 1, 29.XI.1947 * (1).
- Вейсберг Ю.* «Гюльнара», ария из оперы (О. Головина) (1). Молдавские песни (О. Головина) (1).
- Глазунов А.* «Барышня-крестьянка», сцена из балета (1). «Времена года», музыка балета (3); фрагменты (7). «Из средних веков», симф. сюита (1). Испанская серенада для влч. с орк. (А. Штример) (1). Концерт № 1 для ф-п. с орк. (К. Шмидт) (1). Концертный вальс № 1 (3). Песнь Трубадура для влч. с орк. (А. Штример) (1). «Раймонда», сюита из балета (16); фрагменты (56). Симфония № 4 (8). Симфония № 5 (24). «Степан Разин», симф. поэма (2). Торжественная увертюра (1).
- Глинка М.* «Арагонская хота» (11). Вальс-фантазия (11). «Иван Сусанин», увертюра к опере (12); танцы (30); ария Антонида (Г. Жуковская, Ю. Лордкипанидзе, А. Халилеева) (10); ария Сусанина (В. Арканов, М. Рейзен, Л. Ярошенко) (6). «Князь Холмский» (из музыки к трагедии Н. Кукольника), увертюра и антракты (1). «Руслан и Людмила», увертюра к опере (59); танцы (12); ария Руслана (Л. Ярошенко) (2).
- Глух М.* Сюита (1).
- Дешевов В.* Русская увертюра, 25.V.1950 * (1).
- Держинский И.* Концерт для ф-п. с орк. (автор) (1).
- Дунаевский И.* «Волга-Волга», фрагменты из музыки к к/ф. (1). «Дети капитана Гранта», увертюра из музыки к к/ф. (1). «Искатели счастья», свадебная из музыки к к/ф. (С. Ивницкая) (1).
- Евлахов О.* Концерт для ф-п. с орк., 6.V.1941 * (М. Хальфин) (1).
- Желобинский В.* Романтическая поэма для скр. с орк., 21.XI.1939 * (И. Шпильберг) (1).
- Животов А.* «Героическая поэма», 5.X.1946 * (2). Праздничная увертюра (2). Романтическая поэма, 4.V.1940 * (2). Танцевальная сюита (1); фрагменты (4).
- Кабалевский Д.* Концерт для скр. с орк. (И. Ойстрах, Д. Шнейдерман) (3).
- Калинников В.* Симфония № 2 (5).
- Клюзнер Б.* Концерт для скр. с орк., 23.II.1955 * (М. Вайман) (3). Симфония № 2, 12.III.1964 * (2). Увертюра, 22.V.1952 * (2).
- Компанеев З.* Рапсодия для влч. с орк. (А. Штример) (1).

- Котляревский Р.* «Кремль», кантата, 25.V.1950 * (1).
- Кочуров Ю.* Прелюдия памяти А. С. Пушкина, 15.IV.1939 * (2).
- Кужамьяров К.* «Ризвангуль», симф. поэма (2).
- Кусевицкий С.* Концерт № 2 для контрабаса с орк. (И. Гертович) (1).
- Левитин Ю.* Концерт для валторны с орк., 30.III.1960 * (В. Буяновский) (1). «Отчизна», оратория (2). «Реквием памяти павших героев», 28.II.1947 * (3). Симфония № 1 («Юность»), 17.XII.1948 * (1).
- Локишин А.* «Жди меня», симф. поэма для голоса с орк., 22.III.1943 * (Е. Вербицкая) (1).
- Лядов А.* «Баба-Яга», картинка к русской народной сказке (29). «Волшебное озеро», сказочная картина (20). Полонез памяти А. С. Пушкина (2).
- Ляпунов С.* Симфония № 2, 28.XII.1950 * (2).
- Лятошинский Б.* Симфония № 3, 28.XII.1955 * (2).
- Мачавариани А.* Концерт для скр. с орк. (М. Вайман) (1).
- Мурадели В.* Симфония памяти С. М. Кирова (1).
- Мусоргский М.* «Борис Годунов», монолог Бориса (И. Яшугин) (1); полонез (2). «Ночь на Лысой горе», муз. картина (5). «Хованщина», вступление к опере («Рассвет на Москве-реке») (53); гадание Марфы (Е. Вербицкая) (2).
- Мясковский Н.* Симфония № 24, 16.II.1944 * (2). Симфония № 27 (5).
- Пейсин А.* Две песни о Ленине, 10.III.1939 * (1).
- Прокофьев С.* «Александр Невский», кантата (1). Концерт № 1 для ф-п. с орк. (А. Каменский, С. Рихтер) (3). «На страже мира», оратория (2). «Ромео и Джульетта», сюита № 2 из балета (25); фрагменты (6). Классическая симфония (1). Симфония № 5 (8). Симфония № 6, 11.X.1947 * (36).
- Рахманинов С.* Концерт № 2 для ф-п. с орк. (Я. Зак, Л. Оборин, С. Рихтер, Р. Тамаркина) (6). Концерт № 3 для ф-п. с орк. (П. Серебряков, Я. Флиер) (2).
- Римский-Корсаков Н.* «Золотой петушок», свадебное шествие (2). «Кашей бессмертный», ария Кашеевны (О. Мшанская) (1). «Млада», шествие из оперы (1). «Псковитянка», увертюра к опере (5); 1-я картина II акта (Ф. Ратнер, А. Ильин) (1); муз. картина III акта (2). «Садко», муз. картина (2). «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», сюита из оперы (9); фрагменты (11). «Сказка о царе Салтане», сюита из оперы (2); музыкальные картины (3); «Три чуда» (1). «Шехеразада», сюита для орк. (1).
- Рубинштейн А.* «Тореадор и андалузка» (1).
- Салманов В.* «Лес», симф. картина (1). Симфония № 1 (посв. Е. А. Мравинскому), 22.XI.1953 * (3). Симфония № 2, 30.III.1960 *

(6). Симфония № 3, 23.V.1964 * (5). Симфония № 4 (посв. ЗКР академическому оркестру и Е. А. Мравинскому), 31.I.1977 * (3).
Свиридов Г. Концерт для ф-п. с орк., 17.XI.1937 * (П. Серебряков) (1).

Скрябин А. Концерт для ф-п. с орк. (Б. Мадорская) (1). «Поэма экстаза» (20). Симфония № 2 (3).

Стравинский И. «Агон», музыка балета, 29.X.1965 ** (2). «Аполлон Мусaget», музыка балета (9). «Жар-птица», сюита из балета (1). Маленькая сюита (1). «Петрушка», потешные сцены в 4-х картинах (7). «Поцелуй феи», музыка балета (2).

Танеев С. «Орестея», увертюра к опере (1).

Теплицкий Л. Сюита на карельские темы, 21.II.1939 * (1).

Томилин В. «Эпизоды гражданской войны», сюита № 1 (5); фрагменты (4).

Уствольская Г. Детская сюита (3). «Подвиг героя», симф. поэма, 6.XI.1957 * (1). «Сон Степана Разина», былина для баса с орк. (И. Шашков), 8.X.1949 * (3). «Человек с горы Высокой», симф. поэма, 22.V.1952 * (1).

Хачатурян А. Концерт для ф-п. с орк., 20.X.1937 * (А. Каменский, Л. Оборин) (5). Симфония № 3 (Симфония-поэма), 13.XII.1947 * (2). Поэма (8).

Чайковский П. «Буря», фантазия для орк. (2). Вариации на тему рококо для влч. с орк. (С. Бычков, С. Кнушевицкий, Д. Шафран) (4). «Гамлет», увертюра-фантазия (1). «Иоланта», ариозо Роберта (П. Лисициан) (2). Итальянское каприччио (14). Концерт для скр. с орк. (Г. Баринова, М. Вайман, Д. Ойстрах, М. Полякин, И. Шпильберг) (15). Концерт № 1 для ф-п. с орк. (Э. Гилельс, Т. Гольдфарб, А. Каменский, Л. Оборин, С. Рихтер, П. Серебряков, Я. Флиер) (19). Концерт № 2 для ф-п. с орк. (З. Виткин) (2). Концерт № 3 для ф-п. с орк. (2); «Корольки», романс (В. Тихий) (1). «Лебединое озеро», сюита из балета (18); фрагменты (1). «Мазепа», ариозо Мазепы (П. Лисициан, В. Сливинский) (2); дуэт Марии и Любви (А. Маньковская, А. Тихонова) (1). «Опричник», увертюра к опере (1). «Орлеанская дева», ария Иоанны (И. Лелива) (1). «Пиковая дама», ария Германа (Н. Печковский) (1); ария Елецкого (П. Лисициан) (1). «Ромео и Джульетта», увертюра-фантазия (16); дуэт (А. Висленева, Я. Завалов, И. Нечаев) (2). Серенада для струнного оркестра (2). Симфония № 1 (3). Симфония № 2 (8). Симфония № 4 (10). Симфония № 5 (113). Симфония № 6 (66). «Спящая красавица», музыка из балета (2); сюита (29); фрагменты (5). Сюита № 1, марш (1). Сюита № 3, тема с вариациями (2). «1812-й год», торжественная увертюра (3). «Франческа да Римини», фантазия для орк. (76). «Черевички», песня Вакулы (В. Тихий) (1). «Щелкунчик», сюита из балета (36); фрагменты (38).

- Черепнин Н.* «Павильон Армиды», сюита из балета (1).
Шебалин В. Вариации на тему русской народной песни, 22.IV.1943 * (1).
Шостакович Д. Концерт № 1 для влч. с орк., 4.XI.1959 * (3).
 Концерт № 1 для скр. с орк., 29.X.1955 * (Д. Ойстрах) (12).
 «Песнь о лесах», оратория, 15.XI.1949 * (8). Праздничная
 увертюра, 23.II.1955 * (2). Симфония № 5, 21.XI.1937 * (102).
 Симфония № 6, 21.XI.1939 * (55). Симфония № 7 (15). Сим-
 фония № 8 (посв. Е. А. Мравинскому), 4.XI.1943 * (преьера
 состоялась в Москве с Госоркестром СССР) (36). Симфония № 9,
 3.XI.1945 * (2). Симфония № 10, 17.XII.1953 * (10). Симфония
 № 11 (8). Симфония № 12, 1.X.1961 * (16). Симфония № 15 (4).
Штейнберг М. «Тиль Уленшпигель», 5-я картина балета,
 15.I.1938 * (2).
Щербачев В. «Гроза», сюита из музыки к к/ф. (1); романс (1).
 «Петр I», сюита из музыки к к/ф., 21.XI.1939 * (2). Симфония № 5,
 21.XII.1948 * (1). Сюита № 2 (3).
Юдин М. «Героическая оратория», фрагменты, 20.X.1937 * (4).
 Кантата о весне и радости (3).

Зарубежная музыка

- Барток Б.* Музыка для струнных, ударных и челесты,
 16.XII.1961 ** (30).
Бах И. С. Концерт для скр. с орк. ми мажор (1). Сюита
 си минор (5).
Берлиоз Г. «Осуждение Фауста», драматическая легенда:
 Менуэт блуждающих огней (8); Ракоци-марш (7); Танец
 сильфов (13). Реквием (7). «Римский карнавал», увертюра (2).
 «Фантастическая симфония» (12).
Бетховен Л. Концерт для скр. с орк. (Д. Ойстрах, М. Полякин,
 С. Шак) (4). Концерт № 1 для ф-п. с орк. (Э. Гилельс) (1).
 Концерт № 3 для ф-п. с орк. (Э. Гилельс) (2). Концерт № 4 для
 ф-п. с орк. (В. Девецки, В. Нильсен, Н. Шемелинова) (5).
 «Кориолан», увертюра (3). «Леонора» № 3, увертюра (2).
 «Освящение дома», увертюра (1). Симфония № 1 (3). Симфония
 № 2 (2). Симфония № 3 (17). Симфония № 4 (41). Симфония
 № 5 (31). Симфония № 6 (28). Симфония № 7 (15). Симфония
 № 8 (3). Симфония № 9 (7). «Эгмонт», музыка к трагедии
 И. В. Гёте (7); увертюра (6); фрагменты (1). «Творения Прометея»,
 увертюра к балету (1). Торжественная месса (6). Фантазия для
 ф-п., хора и орк. (М. Юдина) (1).
Бизе Ж. «Арлезианка», сюита № 2 из музыки к драме А. Доде

(10); фрагменты (4). «Кармен», увертюра к опере (4); антракты к II, III, IV актам (24); ария Микаэлы (А. Халилеева) (2); Хабанера (Е. Вербицкая) (1); Сегидилья (Е. Вербицкая) (2); Гадание (Е. Вербицкая); Цыганская песня (Е. Вербицкая) (2). «Рим», скерцо и карнавал из сюиты (1).

Бойто А. «Мефистофель», баллада из оперы (А. Пирогов) (1).

Брамс И. Вариации на тему Гайдна (1). Концерт № 2 для ф-п. с орк. (С. Рихтер) (1). Симфония № 1 (5). Симфония № 2 (19). Симфония № 3 (8). Симфония № 4 (41).

Брукнер А. Симфония № 4 (2). Симфония № 7 (11). Симфония № 8 (4). Симфония № 9 (17).

Вагнер Р. Фрагменты из опер: «Валькирия», «Полет валькирий» (50); Прощание Вотана и заклинание огня (Т. Кузик, М. Рейзен, Б. Фрейдков, И. Яшугин) (9). «Гибель богов», «Путешествие по Рейну» (5); Траурный марш (33). «Зигфрид», «Шелест леса» (45). «Лоэнгрин», вступление (33); антракт к III акту (35); рассказ Лоэнгрин (И. Нечаев, Н. Серeda) (3). «Моряк-скиталец», увертюра (7). «Нюрнбергские мастерзингеры», увертюра (29). «Риенци», увертюра (7). «Тангейзер», увертюра (51); вакханалия (4); песня Вольфрама (И. Яшугин) (4). «Тристан и Изольда», Вступление и «Смерть Изольды» (28). «Фауст», увертюра для орк. (2).

Вебер К. М. «Волшебный стрелок», увертюра к опере (19). «Оберон», увертюра к опере (41). «Приглашение к танцу», инстр. Ф. Вейнгартнера (17). «Эврианта», увертюра к опере (10).

Гайдн И. Симфония № 88 соль мажор (15). Симфония № 103 ми-бемоль мажор (2). Симфония № 104 ре мажор (7).

Гендель Г. Ф. «Иуда Маккавей», оратория (3). Концерт для органа с орк. соль минор (И. Браудо) (3). Concerto grosso № 12, соч. 6 (2). «Музыка фейерверка» (1).

Глюк К. «Ифигения в Авлиде», увертюра к опере (1).

Григ Г. «Пер Гюнт», муз.-драм. композиция (20); фрагменты (2). «Сигурд Йорсальфар», фрагменты из музыки к драме Б. Бьёрсона (1).

Гуно Ш. «Фауст», куплеты и серенада Мефистофеля (А. Пирогов) (1).

Дебюсси К. «Море», три симф. эскиза (4). Ноктюрны: «Облака» (19); «Празднества» (17). «Послеполуденный отдых фавна» (16). Рапсодия для кларнета с орк. (В. Красавин) (1).

Делиб Л. «Сильвия», сюита из балета (3).

Дриго Р. «Арлекинада», сюита из балета (3). «Эсмеральда», фрагменты из балета (1).

Корелли А. Концерт для струнного оркестра (1).

Лаком П. «Празднества», испанская сюита (2).

Лист Ф. Концерт № 1 для ф-п. с орк. (З. Виткинд, Т. Гольдфарб,

Л. Оборин, С. Рихтер) (9). Концерт № 2 для ф-п. с орк. (1). «Мефисто-вальс» (8). «Пляска смерти» для ф-п. с орк. (П. Серебряков) (1). «Прелюды», симф. поэма (11).

Малер Г. Симфония № 5 (4).

Массне Ж. Неаполитанские сцены (3).

Мендельсон Ф. «Сон в летнюю ночь», увертюра и скерцо из музыки к комедии У. Шекспира (1).

Мица Ф. Симфония ре мажор, 28.V.1949 ** (4).

Моцарт В. «Дон-Жуан», увертюра к опере (9). «Идомея», увертюра к опере (2). «Импресарио», опера (1); увертюра (3). Концерт для арфы и флейты с орк. (Е. Синицына, Б. Тризно) (3). Концерт для валторны с орк. (В. Буяновский) (2). Концерт для гобоя, кларнета, валторны и фагота с орк. (К. Никончук, В. Красавин, В. Буяновский, Д. Еремин) (3). Концерт для кларнета с орк. (В. Генслер) (1). Концерт № 4 для скр. с орк. (Д. Ойстрах) (2). Концерт № 5 для скр. с орк. (Д. Ойстрах) (10). Концерт № 24 для ф-п. с орк. (В. Деветци) (2). Концертная симфония для скр. и альты с орк. (И. Шпильберг и И. Левитин) (9). «Маленькая ночная музыка» (3). «Свадьба Фигаро», увертюра к опере (25). Симфония № 33 си-бемоль мажор (48). Симфония № 39 ми-бемоль мажор (29). Симфония № 40 соль минор (1). Симфония № 41 до мажор («Юпитер») (3).

Николаи О. «Виндзорские проказницы», увертюра к опере (4).

Онеггер А. «Пасифик 231» (1). Симфония № 3 («Литургическая»), 18.XI.1961 (26).

Паганини Н. Концерт № 1 для скр. с орк. (И. Шпильберг) (1).

Равель М. Болеро (23). Концерт для ф-п. с орк. соль мажор (А. Каменский) (2). Павана (2).

Россини Дж. «Вильгельм Телль», увертюра к опере (6). «Севильский цирюльник», увертюра к опере (3); ария Дона Базилио (В. Арканов) (2). «Сорока-воровка», увертюра к опере (12).

Сен-Санс К. «Лебедь», пьеса для влч. с орк. из сюиты «Карнавал животных» (Б. Шафран) (1).

Сибелюс Я. Симфония № 3, 26.X.1963 ** (4). Симфония № 7 (6). «Туонельский лебедь», легенда для орк. (9).

Сметана Б. «Проданная невеста», увертюра к опере (1).

Франк С. «Проклятый охотник», симф. поэма (2). Симфонические вариации для ф-п. с орк. (П. Серебряков) (1).

Хиндемит П. «Гармония мира», симфония, 17.I.1964 ** (6).

Шабрие Э. «Испания», рапсодия для орк. (4).

Шопен Ф. Концерт для ф-п. с орк. фа минор (Я. Зак, В. Нильсен, Р. Тамаркина) (3).

Штраус И. Вальсы (4). Вечное движение (3). «Легкая кровь»,

галоп (5). «Летучая мышь», увертюра к оперетте (5). Персидский марш (4). Полька-пиццикато (4). «Трич-трач», полька (4). «Цыганский барон», увертюра к оперетте (2).

Штраус Р. Альпийская симфония (5). «Тиль Уленшпигель», симф. поэма (5). Концерт № 1 для валторны с орк. (В. Буяновский) (3).

Шуберт Ф. Неоконченная симфония (18). «Розамунда», фрагменты из музыки к драме В. Чези (1).

Шуман Р. Концерт для влч. с орк. (Д. Шафран) (1). «Манфред», музыка к поэме Дж. Байрона (1). Симфония № 4 (2).

Дискография

(все грамзаписи Е. А. Мравинского осуществлены
с Заслуженным коллективом РСФСР
академическим симфоническим оркестром
Ленинградской государственной филармонии
им. Д. Д. Шостаковича)

Барток Б. Музыка для струнных, ударных и челесты (запись из БЗ Моск. консерватории, февраль 1965 г.) (СМ 02859-60).

Бетховен Л. Симфония № 4 си-бемоль мажор, соч. 60 (запись из БЗ ЛГФ, 29 апреля 1973 г.) (С10-18/171-2). Симфония № 4 (Д 029691-2). Симфония № 5 до минор, соч. 67 (Д 5804-5). Симфония № 6 фа мажор, соч. 68 (НД 01091-2). Симфония № 7 ля мажор, соч. 92 (Д 04938-9).

Брамс И. Симфония № 1 до минор, соч. 68 (НД 012/57-8). Симфония № 2 ре мажор, соч. 73 (запись из БЗ ЛГФ 29 апреля 1978 г.) (С10-18153001). Симфония № 2 (запись из зала венского Музикферейна 12 июня 1978 г.). Запись фирмы Ariola-Eurodisc GmbH, Мюнхен (С10-15687-8). Симфония № 4 ми минор, соч. 98 (запись из БЗ ЛГФ 28 апреля 1973 г.) (С10-17639-40).

Брукнер А. Симфония № 8 до минор (2 пластинки) (Д 06187-90). Симфония № 9 ре минор (2 пластинки) (С10-17643-6).

Вагнер Р. Антракт к III действию оперы «Лоэнгрин» (запись из БЗ Моск. консерватории, февраль 1965 г.). Траурный марш из оперы «Гибель богов», Вступление и «Смерть Изольды» из муз. драмы «Тристан и Изольда» (запись из БЗ ЛГФ, 31 марта 1978 г.) (С10-17781-4). Вступление к опере «Лоэнгрин», Увертюра к опере «Тангейзер» (С10-17643-6). Увертюра к опере «Тангейзер», Полет валькирий из муз. драмы «Валькирия», Траурный марш из оперы «Гибель богов» (Д 04942-3).

Вебер К. М. «Приглашение к танцу», соч. 65 (инструментовка

Ф. Вейнгартнера). Увертюра к опере «Оберон» (Д 029691-2). Увертюра к опере «Оберон» (запись из зала венского Музикферейна 12 июня 1978 г.). Запись фирмы Ariola-Eurodisc GmbH, Мюнхен (С10-15691-2).

Гайдн Й. Симфония № 101 ре мажор («Часы») (Д 030615-16).

Глазунов А. Симфония № 4 ми-бемоль мажор, соч. 48 (Д 9229-30). Вступление к III действию балета «Раймонда» (запись из БЗ Моск. консерватории, февраль 1965 г.) (СМ 02863-4).

Глинка М. Увертюра к опере «Руслан и Людмила» (запись из БЗ Моск. консерватории, февраль 1965 г.) (СМ 02863-4).

Дебюсси К. Два ноктюрна: «Облака», «Празднества» (Д 004838-9). «Послеполуденный отдых фавна» (запись из БЗ Моск. консерватории, февраль 1965 г.) (СМ 02863-4).

Лист Ф. «Мефисто-вальс», эпизод из «Фауста» Н. Ленау (Д 09999-10000).

Лядов А. «Баба-Яга», картинка к русской народной сказке, соч. 56 (запись из БЗ Моск. консерватории, февраль 1965 г.) (СМ 02863-4).

Мица Ф. В. Симфония ре мажор (Д 08517-18).

Моцарт В. А. Симфония № 33 си-бемоль мажор, KV 319. (Д 07973-4). Симфония № 33 (M10-43989-90). Симфония № 39 ми-бемоль мажор, KV 543 (запись из БЗ Моск. консерватории, февраль 1965 г.) (СМ 02855-6). Симфония № 39 (Д 08517-18). Увертюра к опере «Свадьба Фигаро» (запись из БЗ Моск. консерватории, февраль 1965 г.) (СМ 02863-4).

Онеггер А. Симфония № 3 («Литургическая») (запись из БЗ Моск. консерватории, февраль 1965 г.) (СМ 02857-8).

Прокофьев С. Симфония № 6 ми-бемоль минор, соч. 111 (D05016-17). «Ромео и Джульетта», сюита № 2 из балета, соч. 64-б (НД 522-3).

Равель М. Болеро (Д 9703-4).

Салманов В. Симфонии № 1, 2, 3, 4 (записи из БЗ ЛГФ, 1957, 1960, 1964, 1977 гг.) (4 пластинки) (С10-12977-82).

Сибелус Я. Симфония № 7 до мажор, соч. 105 (запись из БЗ Моск. консерватории, февраль 1965 г.) (СМ 02859-60). «Туонельский лебедь», легенда, соч. 22 № 3 (запись из БЗ Моск. консерватории, февраль 1965 г.) (СМ 02863-4).

Скрябин А. «Поэма экстаза», соч. 54 (Д 04942-3).

Стравинский И. «Агон», балет для 12-ти танцоров в трех частях (1957) (M10-43989-90). «Аполлон Мусaget», балет в двух картинах для струнного оркестра (1928, ред. 1947 г.) (СМ 02855-6).

Устовольская Г. Детская сюита (Д 04430-1).

Хиндемит П. Симфония «Гармония мира» (1951) (запись из БЗ Моск. консерватории, февраль 1965 г.) (СМ 02861-2).

Чайковский П. Симфония № 4 фа минор, соч. 36. Запись фирмы Polydor International GmbH, Гамбург (С 0147-8; Моно — Д 08107-8). Симфония № 4 (Д 04098-9). Симфония № 5 ми минор, соч. 64 (запись из БЗ ЛГФ 29 апреля 1973 г.) (С10-17319006). Симфония № 5 (запись из зала венского Музикферейна 13 июня 1978 г.). Запись фирмы Ariola-Eurodisc GmbH, Мюнхен (С10-15571-2). Симфония № 5. Запись фирмы Polydor International GmbH, Гамбург (С 0449-50; Моно — Д 08115-16). Симфония № 6 си минор, соч. 74 («Патетическая»). Запись фирмы Polydor International GmbH, Гамбург (СМ 0451-2). Концерт № 1 для ф-п. с оркестром си-бемоль минор, соч. 23. С. Рихтер (СМ 02013-14). Концерт № 1 для ф-п. с оркестром. П. Серебряков (НД 01400-1). Серенада для струнного оркестра до мажор, соч. 48, Итальянское каприччио, соч. 45 (Д 026213-14). «Спящая красавица», фрагменты балета: Сцена с танцами (выход фей); Па-де-сис; Финал пролога; Адажио; Па-де-катр; Вальс (НД 3424-5). «Щелкунчик», фрагменты балета: Уход гостей. Ночь; Сражение; Еловый лес зимой; Вальс снежных хлопьев; Па-де-де; Финальный вальс и апофеоз (НД 03426-7).

Шостакович Д. Симфония № 5 ре минор, соч. 47 (запись из зала венского Музикферейна 13 июня 1978 г.). Запись фирмы Ariola-Eurodisc GmbH, Мюнхен (С10-15321-2). Симфония № 5 (НД 02283-4). Симфония № 6 си минор, соч. 53 (запись из БЗ Моск. консерватории, февраль 1956 г.) (СМ 02857-8). Симфония № 6 (Д 030615-16). Симфония № 7 до мажор, соч. 60. Концерт № 1 для скрипки с оркестром ля минор, соч. 77. Д. Ойстрах (2 пластинки) (Д 033449-52). Симфония № 8 до минор, соч. 65 (Д 032639-40). Симфония № 8 (запись из БЗ ЛГФ) (2 пластинки) (Д 09615-17). Симфония № 10 ми минор, соч. 93 (запись из БЗ ЛГФ 31 марта 1976 г.) (М10-44371-2). Симфония № 10 (НД 02243-4). Симфония № 11 соль минор, соч. 103 («1905 год») (2 пластинки) (Д 06295-8). Симфония № 12 ре минор, соч. 112 («1917 год») (С 0245-6; Моно — Д 09395-5). Симфония № 15 ля мажор, соч. 141 (запись из БЗ ЛГФ, 1972 г.) (М10-43653-4).

Штраус Р. Альпийская симфония, соч. 63 (запись из БЗ ЛГФ, 21 апреля 1962 г.) (2 пластинки) (С10-17781-3).

Шуберт Ф. Симфония № 8 си минор, D.759 («Неоконченная») (запись из зала венского Музикферейна 12 июня 1978 г.). Запись фирмы Ariola-Eurodisc GmbH, Мюнхен (С10-15691-2).

Содержание

От автора	3
Предисловие	5
I. На подступах к своему оркестру	10
II. Главный дирижер	38
III. Избранные партитуры	81
IV. «Душа обязана трудиться...»	122
V. Портрет дирижера	154
Заключение	170
Литература	173
Произведения, исполненные Е. А. Мравинским	181
Дискография	188

ИБ № 3148

Виталий Сергеевич Фомин
**ЕВГЕНИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
МРАВИНСКИЙ**

Редактор *И. Уварова*

Художник *Б. Дударов*

Худож. редактор *Ю. Зеленков*

Техн. редактор *С. Белоглазова*

Корректор *Г. Мартемьянова*

Подп. в наб. 13.12.82. Подп. в печ. 10.05.83.

Формат бумаги 70 × 100¹/₃₂

Бумага офсетная № 1.

Гарнитура таймс. Печать офсет.

Объем печ. л. (вкл. илл.) 6,0.

Усл. п. л. (вкл. илл.) 7,74.

Уч.-изд. л. (вкл. илл.) 10,43

Тираж 20000 экз. Изд. № 12027.

Зак. № 431 Цена 75 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Типография В/О «Внешторгиздат» Государственного
комитета СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
127 576 Москва, Илимская, 7