

Валентин Жук: Исключение из правил

Творческая судьба скрипача достаточно необычна. Ученик А. Ямпольского и Л. Когана, в 1958 он стал лауреатом VI премии Международного конкурса им. П.И. Чайковского, в 1961 и 1963 — лауреатом международных конкурсов им. М. Лонг и Ж. Тибо в Париже и им. Паганини в Генуе. После 15 лет сольной карьеры стал оркестрантом: работал в оркестре Московской филармонии у К. Кондрашина и Д. Китаенко. С 1989 В. Жук живет в Голландии. Причем с первого дня эмиграции он — концертмейстер оркестра. В октябре 2002 В. Жук работал в жюри Международного конкурса скрипачей им. А.И. Ямпольского в Пензе. По окончании конкурса в редакции «МО» состоялась беседа с музыкантом.



— Как все начиналось?
— Мой отец был достаточно известным музыкантом в Советском Союзе, концертмейстером Большого театра, первым скрипачом Квартета им. Большого театра. Поэтому у меня в детстве выбора не было, папа дал мне скрипку и сказал: «Давай». Что касается педагога, то выбора тоже не было. Отец учился у Ямпольского, и, естественно, привел меня к нему. Мне не было и шести лет, когда я поступил на «нулевое» отделение ЦМШ.

Тогда учились великие люди... На 4 класса старше меня — Безродный, Грач, Шульгин, Берман, Малинин, Пахмутова, Леденев, Дмитрий Шебакин. Это был самый бандитский класс в школе, но мы преклонялись перед этими музыкантами. На класс младше учились Игорь Ойстрах, Геннадий Рождественский, Марк Лубоцкий...

Я остался у Абрама Ильича и в консерватории. За 4 года до его смерти у него появился молодой, подающий надежды ассистент — Леонид Коган. И 4 года он со мной занимался раз в неделю. Это были фантастические уроки.

— К Конкурсу имени Чайковского он Вас готовил?

— Именно он и готовил, и очень сурово. Когда Леонид Борисович был ассистентом — получалось замечательное сочетание — как «два следователя». Доброжелательный, добродушный, внимательный Абрам Ильич и — Коган, очень жесткий человек, который мог сказать на уроке все, что думает. Вспоминаю, как я готовился к парижскому конкурсу. За два дня до отъезда появился Коган, долго его не было. Я играю ему концерт Паганини, и чувствую, как он все глубже уходит в кресло, и лицо постепенно меняет свое выражение на весьма недовольное. В этот момент зашел Юрий Исаевич Янкевич — большой, толстый и безумно страшный для нас, потому что так, как слышал он, не слышал никто. «Ленечка, можно я послушаю?» — спросил он. И вот они сидят вдвоем, я играю все хуже и хуже, сам это слышу. Когда я закончил, воцарилось молчание. А дальше (это было очень смешно) я спросил: «Все плохо?» Коган: «Все плохо». Янкевич: «Да нет, Ленечка, ну почему, не все плохо».

— Но на конкурс вы все-таки поехали и стали лауреатом.

— Да... До этого съездил еще на фестиваль в Варшаву, в 1955. Но первый, самый важный конкурс — это удачное выступление на классном вечере Ямпольского. Его классные вечера были скрипичными событиями года. Люди приходили в Малый зал консерватории за два часа до концерта, чтобы занять места. И если сыграть удачно, то можно было рассчитывать на большее... После такого вечера обо мне и сказали: «Можно ехать на международный конкурс».

— Как складывалась карьера после консерватории?

— Я поступил в аспирантуру, тоже к Когану. Учился, в основном, заочно, потому что стал много ездить. Я лет 15 почти «не вылезал» из городов СССР. Конечно, огромную роль сыграли именно конкурсы, без них тогда никто не гастролировал.

— После 15 лет сольных выступлений вы решили прийти в оркестр. Почему? Для современного музыканта — это нонсенс, перевертыш.

— Я всю жизнь мечтал об этом, хотел играть симфоническую музыку. Мне скучно было играть сонаты Бетховена, несколько пьесок... Надоело. Меня тянуло в оркестр. Не забудем, что и отец мой был причастен к оркестровому делу. В 1969 я пришел к Светланову, поработал один сезон. И тут меня «подхватил» Кирилл Петрович Кондрашин, потом его сменил Китаенко.

— Вы уехали из России в 1989. Каким образом Вам удалось не затеряться в массе оркестрантов, а стать тем, кем Вы стали? Ваш пример — более чем нетипичен.

— В 1989 я был с оркестром на гастролях в Германии. Позвонил одному извест-

ному музыканту, он организовал мне концерт с оркестром в Голландии. Это очень был важный концерт. После него я получил предложение сыграть в качестве концертмейстера Нидерландского филармонического оркестра Шестую симфонию Малера — пять или шесть раз.

— И Вам так легко оказалось остаться концертмейстером? При колоссальной борьбе за это место?

— Совпало несколько моментов. Во-первых, в этом оркестре меня несколько человек знали, один был в Польше на моем концерте 25 лет назад. У него даже сохранилась фотография с моим автографом. В журнале «Strad» появилась реклама с моей фотографией. Тот важный концерт, который я играл, транслировался в Голландии, и почти все музыканты его смотрели. Когда это все совпало, менеджер Симфонического оркестра Нидерландского радио мне сказал: «Мы Вас приглашаем без конкурса». Это был второй случай в истории, первый — Виктор Либерман.

— Вы много лет играли в советском/российском оркестре, привыкли к определенной системе отношений и довольно резко перешли в другую систему. Как Вы воспринимали тогда разницу, как происходил процесс адаптации?

— Основное дело — то же самое, сижу и играю. Более или менее я всегда уверен в своих знаниях, могу сделать замечание группе, сам сделать редакцию, штрихи. С другой стороны, нужно было ко многому приспособиться, но я адаптируюсь достаточно легко.

— Приспосабливаться, главным образом, к чему?

— К взаимоотношениям в оркестре. Например, на второй день я совершил ошибку: подошел к четвертому валторнисту и сказал, что он сыграл не ту ноту в аккорде. В следующем перерыве ко мне подошел первый валторнист и сказал: «Валентин, это не годится». Я не знал таких вещей.

Нельзя говорить, какую получаешь зарплату: никто не должен знать, сколько получает сосед.

Психологически сложно было привыкнуть к укладу жизни: когда я работал у Кондрашина и Китаенко, мы мотались по всему миру, играли по несколько программ в неделю. Здесь все другое: никаких гастролей, раз в неделю концерт, пять репетиций, все спокойно и размеренно.

Сложно осознать и тот факт, что главный дирижер не является главой оркестра. Он приезжает на 12 недель в году, иногда сидит на конкурсах в оркестр, чаще всего — нет. Все остальное решает оркестровый комитет.

— Это своеобразный художественный?

— Не совсем. В художестве всегда концертмейстеры, первые голоса. В оркестровый комитет могут попасть и барабанщик, и третий флейтист, и скрипач из вторых скрипок. Это выборный орган, который решает вопросы от технических и административных до — частично — художественных. Определяют, какие взаимоотношения с главным дирижером, объявляют конкурсы.

— Тут следует добавить, что Ваш оркестр — государственный, принадлежит государственной телерадиокомпании.

— Да. Поэтому мы не знаем, что такое спонсоры. Вообще, музыкальный центр Нидерландского радио — это огромная организация. В одном здании два больших симфонических оркестра (Radio Symphony и Radio Philharmony), камерный оркестр большого состава (что-то вроде малого симфонического), огромный оркестр легкой музыки.

— А кто определяет уровень зарплат?

— Заключается индивидуальный контракт, в котором все прописано. Есть менеджер оркестра и руководитель всего музыкального центра радио и телевидения. Вот с последним я и подписывал контракт.

— Он же нанимает и главного дирижера?

— В общем, да. Но мнение оркестра тоже учитывается. С 1996 главным дирижером у нас был Эри Клас. Замечательный музыкант, чудный человек, но он не всегда полностью «выкладывался», подхалтуривал слегка... А оркестр моментально все слышит.

— Оркестр вправе реагировать на подобные вещи?

— Даже очень. Было назначено собрание, обещавшее быть напряженным. Меня вызвал менеджер, попросил высказать свое мнение. Так получилось, что на собра-

нии он повторил мои слова. На этом вопрос был закрыт. Эри Клас продлили контракт на три года, это нужно было сделать, с ним оркестр звучал по-другому.

А нынешней осенью произошла история крайне печальная. В комитете возникла идея: найти голландского дирижера с именем. Нашли. Это Ханс Вонк — очень уважаемый музыкант, хороший дирижер. Он работал в Нидерландской опере и Лондонском Королевском филармоническом оркестре, был худруком оркестра в Сент-Луисе, главным дирижером в Кельне. Но он заболел, что-то неврологическое. Ездит в коляске, у него не работают ни правая, ни левая рука.

Его назначили, первый концерт состоялся в сентябре. Вонка вывели на сцену на коляске, переворачивали ему ноты... Тем не менее, успех был ошеломляющий: публика, как обычно, прониклась — инвалид, а оркестр играет, и Вторая Рахманинова звучит... Но долго ли это будет продолжаться? Все-таки слушатели платят большие деньги за билеты.

После выступления приглашенного дирижера оркестрантам дают анкету: «Хотите ли Вы, чтобы он был приглашен снова? Если да, то в каком жанре — современная музыка, классическая, оперный репертуар?». Потом эти бумажки опускают в специальные ящики.

— Кто определяет программы сезона?

— Тут надо учитывать нашу радииную специфику. Каждая из 10 радиостанций заказывает программу, но — при участии главного дирижера и менеджера.

— За что оркестрант получает зарплату? За определенное количество концертов, за записи?

— У нас обычно одна программа в неделю и, как правило, один концерт. То есть четыре программы в месяц. Автоматически осуществляется запись каждого концерта, это специфика нашего оркестра. За запись, естественно, отдельно не платят.

— От дирижера требуется быть готовым к репетиции. А как контролируется готовность оркестра к программе?

— Теоретически все должны заниматься. Ноты выдаются за неделю до первой репетиции. Но поскольку на каждую программу есть пять репетиций, даже если на первой репетиции идет читка с листа, то к концерту — все превосходно.

Пять репетиций — это иногда слишком много. Если оркестр готов, дирижер не знает, над чем ему работать. Когда Эри Клас заканчивал репетицию через полчаса, оркестр начал высказывать недовольство. Есть четыре часа — значит, работаем.

— Чем регламентируется поведение, права и обязанности оркестрантов?

— Каждому оркестранту при заключении контракта выдают специальный сборник. Это — так называемый коллективный договор, в котором прописаны все обязанности и права. Менеджеры с этой книжкой не расстаются. Ее вообще почитать полезно. Я не уверен, что каждый оркестрант ее внимательно изучил.

— А разве это не обязательно для соблюдения трудовой дисциплины?

— Голландия — самая недисциплинированная страна в мире. В первое время меня многое шокировало. Я, например, не понимал, как можно сидеть на репетиции, скрестив ноги. Поделится с коллегой, концертмейстером, а он ответил: «А что такого, ему так удобно».

Недавно я не выдержал: на первом пульте альтов сидит один грек. Сидит в позе лотоса на минимальном расстоянии от дирижера. Я вынужден был сказать дирижеру буквально следующее: «Я человек очень терпеливый, но некоторых вещей, происходящих перед моим носом, терпеть не могу».

— Можно ли опоздать на репетицию?

— И тут у нас особая ситуация: музыкальный центр радио и ТВ — это организация, в которой работают люди из разных городов. Страна, конечно, небольшая, но случается всякое — пробки, отмены поездов. Все знают, кто где живет — в Амстердаме, Роттердаме... Бывает, опаздывают, звонят, говорят: «Мы сидим в пробке». Это нормально.

— Просто ли уволить оркестранта?

— Если приняли на постоянную работу, то сложно. Бывают исключения: у нас был музыкант, не отвечавший профессиональным требованиям. Все ждали случая, чтобы его уволить, и возможность представилась — фальшивый пассаж на концерте. Ему предложили такие финансовые условия, что он

через некоторое время успокоился. И в суд подавать не стал.

— Каковы шансы сидящего, например, на пятом пульте «выжить»?

— Там нет такого понятия — «сидеть на пятом пульте». У людей в группе нет закрепленных мест, используется принцип ротации. Вывешивается список на каждый концерт, кто за каким пультом будет сидеть. Это не касается первых трех пультов. А чтобы дорастить до них, надо играть на прослушивании.

— Разрешается ли работать где-то еще, в других оркестрах? Или голландским оркестрантам подрабатывать не нужно?

— А как же! Я работал во всех голландских оркестрах. В свободные дни можно делать, что хочешь. Главное, чтоб это не мешало основной работе. Известно ведь, что денег всегда не хватает — ни здесь, ни там. Поэтому бегают по халтурам.

— И все-таки: каков финансовый уровень, предлагаемый оркестранту?

— В Голландии не много платят по сравнению, скажем, с Германией и США. Концертмейстеры и первые голоса — ничего, а что касается тупти, то они от зарплат до зарплат существуют. Конечно, берут кредиты в банках, все покупают — и машины, и дома.

— То есть социальный уровень среднего европейца оркестранту обеспечен?

— Да. Голландия в этом смысле особенная страна. Там — знаменитый социализм, и любой, кто может хоть как-то доказать, что не в состоянии работать, находится на полном обеспечении государства. Я знаю несколько семей из России, которые так делают. Но за это платят те, кто работает.

Налоги страшные. Если вы чуть-чуть в халтурах перестарались, то «срезают» вплоть до 60%. Поэтому слишком много работать не нужно.

А вообще, неизвестно, кто богатый, кто нет. Машины у всех самые простые, одеваются все хуже, чем можно себе это представить. И никто финансовым состоянием соседа и не интересуется особенно.

— А фраки, обслуживание инструментов, канифоль, струны — кто это оплачивает?

— Все свое. Раньше это списывалось с налогов, теперь нет.

— Как происходит уход на пенсию?

— В Европе 65 лет — это срок, когда нужно прекратить всякую оплачиваемую деятельность. При этом ни один человек в Голландии не работает до 65: они уходят на пенсию в 60 и пять лет получают почти полную зарплату. Это государственная политика — освобождать рабочие места.

В Америке все по-другому: вы работаете, пока можете. Как мне объяснил один артист Нью-Йоркской филармонии: «До 70 лет — точно. Конечно, если дирижер поднимает оркестр, а ты не можешь встать — тогда время уходить».

— Но Вы продолжаете практически все виды деятельности: преподаете в Амстердамской консерватории, даете сольные концерты, работаете в оркестре, выступаете как дирижер.

— Я все делаю сейчас в виде большого исключения. Наверное, я единственный работающий в Голландии человек из тех, кому за 60.

— Знаете ли Вы российских музыкантов, судьба которых похожа на Вашу?

— Одно время буквально во всей Голландии были русские концертмейстеры. Либерман, Винников, Мартынов, Баранчик, я могу перечислять очень долго. Когда русские музыканты приезжали, на них смотрели как на богов: «Из Советского Союза!» В музыкантской среде они были абсолютно признаны. Потом стало появляться все больше и больше наших, поведение не всегда было достойным. Не в смысле дисциплины, а в смысле интриг — типичные наши оркестровые дела... Люди пересекали границы, но оставались такими же, как в России. И отношение к ним стало меняться.

Сегодня в моем оркестре концертмейстер контрабасов — знаменитый Борис Козлов. Летом был отбор на концертмейстерское место у альтов, поступил Аркадий Гутников, сын известного скрипача.

— Многие российские оркестранты с удовольствием поехали бы на прослушивания в Европу, к нам часто обращаются с просьбами перепечатывать западные объявления о вакансиях.

— Журнал «Das Orchester» печатает одни и те же объявления из года в год, не указывает сроков конкурсов, чаще всего никого не берут. Известно, что еще на «бумажной стадии» они смотрят: «Так, место рождения — Москва. Следующий».

— Какова оркестровая ситуация в Голландии вообще, каков рейтинг оркестров?

— В Голландии очень много оркестров, но мало таких, о которых можно серьезно говорить. Свой коллектив есть в каждом приличном городе. Есть всемирно известный оркестр «Концертгебау». Затем — Роттердамский. А дальше — все примерно одного уровня. При этом надо сказать, что духовики — на высоком уровне практически везде, потому что голландская духовая школа — выдающаяся, и многие дирижеры это отмечают.

Жук В.
19.12.02.02