



Что привело меня к Евгению Алексеевичу Акулову? Конечно, и то, что он был дирижером — Большого театра СССР, главным дирижером Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, и то, что он был знаком и работал с Головановым, Немировичем-Данченко, многими прославленными певцами. Но еще и то, что в свои 85 лет он продолжает работать — писать книги, воспоминания, преподавать, восстанавливать ту естественную связь культур, которая была нарушена.

— Я родился в немзыкальной семье. Папа — ветеринарный врач, работал на железнодорожной станции. Может быть, вы помните, у Салтыкова-Щедрина есть название «сморгонская академия». Оказывается, в его времена в Сморгони обучали медведей. Так вот, в этом местечке мы жили.

Не знаю, откуда у меня музыкальность. Возможно, от прадеда, Василия Андреевича Жуковского, очень музыкального человека. Мой дедушка — его незаконный сын — был записан мещанином города Белева. Жуковский крестил его и записал на своего камердинера.

До 12—13 лет музыкой я даже и не занимался. Но вот в Белеве, куда мы бежали от немцев, со мной случилась довольно странная история. Я ходил в кино, а в кино играли таперы. Что там шло — не помню. Но вдруг заиграли Тореадора. Со мной что-то случилось. Я ощутил эту музыку не вне себя, как я раньше слышал, а как бы внутри себя. То есть я понял внутренний смысл музыки. И понял, что она может выражать мое ощущение. Задумался, пришел домой и через два дня сказал маме, что хочу учиться.

И надо же так случиться, что в Белев из Санкт-Петербурга бежал от голода скрипач придворного оркестра Б. Михайловский. С ним я прошел теорию музыки, гармонию, отчасти контрапункт. Даже стал писать музыку, хоры. Для меня открылся другой мир, в который меня втягивал этот человек. Это был культурный музыкант. Он учился у Ауэра, закончил курс композиции у Лядова, был душеприказчиком Балакирева, первым исполнителем сочинений Римского-Корсакова, написал книгу об игре на скрипке. Он много рассказывал о выдающихся композиторах, с которыми общался. Презанятный человек. Я чувствовал какую-то силу, огромную культуру, которая стояла за ним, и страшно тянулся к ней. От него я узнал много интересного. Например, ему рассказывал Балакирев со слов Стасова (это факт неизвестный), что Стасов нашел подлинник «Боже, царя храни» в нидерландских протестантских хорах XVI века. Львов, считавшийся автором этого гимна, был страшный каналья. Я никогда не поверю, что он мог сочинить такую великолепную мелодию. При царе нельзя было говорить о том, что гимн краденый. А потом трахнула революция, и вообще об этом не вспоминали.

Рассказывал он и анекдотические вещи. Например, Балакирев терпеть не мог ехать на извозчике с впряженной кобылой. Он кричал: «Извозчик, что же ты мне не сказал, что у тебя кобыла?» Такие чудные вещи, но это ведь подлинное. Или, например, какие пьесы любил Николай Второй. Он обожал Калининкова «Шансон-Трист», мелодраму из «Снегурочки» Чайковского — вот такую жалобную музыку.

— А как вы оказались в Москве?

— Я решил дальше учиться. В Москву смог уехать только в восемнадцать лет.

В консерваторию, конечно, меня не приняли. Но я прочел свою фамилию в списках, вызываемых в учебную часть. Оказывается, на меня все-таки обратили внимание (я трехголосный диктант написал без единой ошибки) и предложили пойти в музыкальный техникум. Даже дали бумагу к Гнесиным. Как-то все было гуманно.

Искал я Собачью площадку голодный, злой. Вхожу в маленький особнячок. Там никого, тишина. Экзамены все закончились. Но из канцелярии пошли за Еленой Фабиановной. Выходит. Важная, с пышной прической. И говорит: «Не нужны мне бумажки. Я сама принимаю. Ну все-таки пойдите, я вас позэкзамению». В классе стояли два рояля. Она подошла к одному из них, взяла четырехголосный

аккорд. Как сейчас помню, какой. Я подошел к другому, робко, но сразу взял эти четыре ноты. Она и говорит: «Пойдемте оформляться». Вот и все. Бюрократизма — никакого. Уже все приняты, а все же музыкально одаренных людей искали.

— Сегодня, я думаю, вы бы в такой ситуации никуда не поступили. Талант как таковой перестал цениться. Да и принимают чаще не талантливых, а хорошо «натасканных». А это разрушает законы, по которым существует искусство.

— Да, атмосфера была совсем иной. Иные ценности, критерии. И учили лучше. Я, например, через три с половиной года уже выдержал экзамен к Нейгаузу. И еще решил на дирижерский идти, хотя техникум я закончил и по классу композиции. Композиции я испугался. Все тогда такие формалисты были. 1923, 1924, 1925 годы — музыка так и загибалась влево. Я помню, приехал из Берлина Левушка Книппер. Мы все были драные, как коты, нищие. А он приехал в каких-то немислимых ботинках. Так вот, Книппер нам и говорит: «Так музыку не пишут. Вы не поверите, вот если мажорное трезвучие взять, меня тошнит от него». Мы смотрели на его умопомрачительные ботинки с кисточками, немислимые брюки и верили, что мажорное трезвучие уже во всем свете отменили. «Не пойду в композиторы», — решил я. Буду исполнителем. Так я пошел в дирижеры.

На третьем курсе явился к нам Голованов, в оперный класс. Он меня спрашивает:

— Вы дирижер, да? А где пианист?

— Не пришел.

— Садись, сам играй.

Энергия чудовищная! Темперамент дикий! К концу третьего года в Малом зале консерватории мы сдавали экзамен с живым оркестром. Это было всего второй раз, когда я стоял за пультом. Стулья из партера вынесли, и там разместился оркестр, я — лицом к балкону. А на балконе сидела комиссия. Ипполитов-Иванов, Ламм, Мясковский, Голованов, Сараджев. Тигры, в общем. Дрожал я, как кролик. Но что-то я уже чувствовал.

Через три месяца я получил из Большого теат-

ра извещение, в котором меня просили зайти дирекцию. И я стал работать в Большом в качестве ассистента Голованова.

Голованов вообще считал, что кадры искусстве надо готовить средневековым способом: мастер, а при нем подмастерья, которые должны начать с самой черновой, ремесленной работы и пройти весь цикл до мастера. И было три молодых дирижера: Сахаров, Зимин и я. Вот мы и проходили партии с солистами дирижерами на сценических репетициях п фортепиано. А во время спектаклей за кулисами, глядя в дырочку на дирижера, управляли трубами, колоколами, хором.

НАД

— Что представлял собой Большой театр тех лет? Каким он был?

— Ну, Большой тридцатых — это целая эпоха, всего сразу не расскажешь. Я застаю его еще в полной неприкосновенности как императорский театр. Настолько, что там еще капельдинеры были старые, вся дирекция по старому устроена. Швейцары были. Директором была Малиновская. Самый лучший директор театра, которого я когда-либо зна-

Вот что было характерно для того времени: величайшее уважение к авторскому тексту. Можно было взять клавиш, и по клавиру проверить, насколько выпевали все шестнадцатые, все восьмые. Совершенно точно. Необычайная четность, дисциплина. И второе — интерпретация в целом. Старались не затруднять актера каким-то движением. Спокойно стояли, пели. Но в исполнении талантливых людей актерская интонация была живой. Например, Нежданова могла не выглядеть Снегурочкой (такая Снегурочка пока растает — она зна-

ете, большая дама была). Но пела она, говорила, как Снегурочка. Был ряд таких вот великолепных исполнителей, которые в смысле актерской интонации были очень выразительны. Живое отношение к смыслу. И техника вокальная была высокой. Подавляющее большинство певцов успело поучиться в Италии. У них раньше были большие каникулы. И они все уезжали туда. Я интересовался техникой вокала, со многими разговаривал. Вот Николай Николаевич Озеров, Драматический тенор. Образцово-показательные верха. У нас сейчас драматический тенор если споет спектакль, то его на носилках надо выносить — устал. Он три дня потом говорить не будет. А Озеров пел сегодня — «Кармен», завтра — «Аиду», послезавтра — Самозванца. И ничего с ним не делалось. Голос свежий. Я ему говорил: «На ваши верха нужно экскурсионно водить. Как вы берете верхние ноты?» — «А меня маэстро в Турине учил и объяснял, как».

— Вы сказали о том, что в Большом старались не затруднять актера движением. То есть режиссура как таковая была не самым главным компонентом спектакля. Но именно в те годы выдающиеся режиссеры, в частности Станиславский и Немирович-Данченко, экспериментировали с оперой. Да вы ведь сами работали с Владимиром Ивановичем. Как вы познакомились?

— В 1937 году я оказался ненадолго в Белоруссии. Когда вернулся в Москву, мне передали, что мной интересуется Немирович-Данченко, что театр хочет предложить поставить

вспоминал концерт Шаляпина, который его потряс. Одно движение рукой было колоссальной мизансценой. В какой-то мере его «Травиата» была продвижением к этому идеалу. Вот так для меня в новом театре культура Большого театра объединилась с культурой МХАТа.

— Если сравнить Большой тридцатых с сегодняшним. Что произошло с ним?

— Появилось успокоение и как результат попустительство, небрежность, равнодушно формальное отношение к исполняемому. Длительное отсутствие ярких дирижерских индивидуальностей, авторитетных лидеров во главе

ПРОПАСТЬЮ

— Тридцатые годы — начало массовых репрессий. Как в жизнь вошел этот страх?

— С 1929 года, когда начались очереди за хлебом, все поняли, что дело опять поворачивается к голодухе. И одновременно стали пропадать люди. Я тоже попал в этот переплет. Меня ведь вызывали в 31-м году куда надо. Грубо обращались, но не били. Требовали, чтобы я на одного человека подписал, что на него написано уже было. Я сказал: «Сажайте, я ничего не знаю, не подпишу». Требовали потом, чтобы я был осведомителем. Но я наотрез отказался. Слава Богу, как-то выскочил. Это было еще, как сказала Ахматова, вегетарианское время.

— На жизни театра это сказывалось?

— Да, несколько актеров пропали. Ну это отдельный разговор, целый роман...

новую оперу Хренникова «В бурю». Позвонили мне официально. Я встретился с композитором, стал репетировать с артистами. Дело пошло. Мне предложили поступить в театр на работу. Тогда и состоялось первое знакомство с Немировичем-Данченко. Он сам вызвал меня к себе. Часа полтора говорил о театре, о том, что он от него хочет. Тут он поразил меня. Ведь он не музыкант, ему приходилось опираться только на свою интуицию, на свои режиссерские замыслы. Чем был силен его театр? Ансамблем, силен актерски. А он говорил о том, что мечтает о высшей музыкальности, то есть когда соединяются музыкальность и артистизм. Пусть даже это будет такой спектакль, в котором нет особых мизансцен, — просто концерт-спектакль. Но чтобы внутренняя линия роли была проработана и зрительный образ был адекватен музыке. Он

коллектива тоже сыграло немаловажную отрицательную роль. И каждый солист получил возможность «тянуть одеяло на себя». А ведь когда Голованов в театре уже не дирижировал, но еще приходил (это уже 50-е годы), оркестр и солисты начинали от одного его присутствия лучше звучать. Потом ведь люди привыкают к честности. Вот как сейчас привыкли воровать, так и к честности привыкают. А сегодня ушла художественная честность, а с ней и музыкальная дисциплина. Дирижеры перестали по-настоящему работать с оркестром. У певцов они стали «принимать» партии. ОТК своего рода. Спел ему — готово. Что готово? Это только начало работы. Он должен проходить партию от корки до корки. Конечно, бывают исключения, когда, например, Светланов приходит. Но он там гастролер. А в целом музыкальные руководители не смогли противодействовать прогрессирующему упадку музыкальной культуры.

— Почему же прервалась взаимосвязь поколений, та нить, которая связывала культуру прошлого с нынешней?

— Ну здесь причины, мне кажется, известны. Это прямое преследование высокоталантливых представителей искусства, их уничтожение или в лучшем случае изгнание. Разве тот же Ростропович, будучи поставлен во главе театра, не удержал бы его от падения культуры, не способствовал бы сохранению традиций? Это и общегосударственная политика унификации идей и мыслей, господствовавшая долгие годы. Она привела к обесцениванию творческой индивидуальности и в науке, и в искусстве. Поощрялось только то, что, по мнению некомпетентных руководителей, считалось единственно правильным. Произошла художественная стандартизация. «Остановись, мгновение, ты прекрасно» — для искусства это конец.

А ведь все меняется. Времена меняются, люди. Во всякой традиции всегда есть зародыши новаций. Ведь и традиция — это движение, развитие. А у нас произошло как бы замораживание. В Большом театре, например, разрыв с традицией произошел даже формально: когда Самосуд пришел в театр, он разогнал старый состав, который уже «спал» с голоса. Надо было постепенно удалять. Была утрачена старая культура Большого, потеряны критерии, началось попустительство. А те люди были другие. Воспитаны иначе. Сейчас ведь страшные времена, когда всякого рода материальные недостатки сделали людей немножко собаками, которые бросаются за одной костью. Товарищество артистическое исчезло. Если кто-то «петуха» пустил, о нем другой скажет: «И слава Богу, что пустил».

Этическое падение, мне кажется, сыграло огромную отрицательную роль именно в искусстве. В сущности искусство, настоящее искусство, требует чистой души. Я сейчас, может быть, банальности говорю. Но это мое глубочайшее убеждение. Толстой очень точно сказал, что Бог Искусства за ложь наказывает бесплодием. Да и свободный обмен мыслями, идеями, споры художественные — все это было приостановлено. Вот Качалов приходил к нам в Театр Станиславского — Немировича-Данченко после своего спектакля: «Я сегодня вам почитаю». Чего только он не читал! Диалоги любил читать. За одного, потом за другого. Входил в образ. Потом принимал другой. Как-то даже не помню, кто-то из нас не наслаждался нашим вниманием. Ну что ему, славы не хватало? «Душу хочу очистить, пойду к актерам» — вот зачем ходил. Кто сейчас это делает?

Мне кажется, что наша-то, старшего поколения, задача сейчас такая? Как можно тщательнее эту пропасть, которая образовалась между культурой прошлого и сегодняшним днем, завалить, подать руку с одной стороны на другую. Меня страшно взволновало, что Солженицын обратился к эмиграции, к людям, чтобы они писали воспоминания. Он создает банк воспоминаний. Библиотеку мемуаров. Она постепенно издается. Замечательно! Вот даже я знаю такие вещи, которые никому не известны. Если это не будет написано, опубликовано, то это уже и потеряно. А если опубликовано, написано, — пойдет в Фонд культуры. Это надо было бы подхватить. У нас есть еще старые люди, у которых можно было бы спросить. Атмосферу ту, старую, сейчас надо по крупицам воссоздавать, потому что только в такой атмосфере и рождается искусство, и хорошие люди появляются, раскрываются, возникает духовность. Искусство настоящее только в нравственности рождается...

Беседу вела
Вера КОЛОСОВА.