

Я был директором Большого театра...

«Чем дальше я размышляю над неоднозначностью характера Фурцевой, тем больше укрепляюсь во мнении, что истерические «перепады», свойственные Екатерине Алексеевне, особенно обострились после назначения ее на пост министра культуры СССР в 1960 году с почти одновременным освобождением от обязанностей члена Президиума ЦК КПСС. Этим «низвержением», воспринятым ею весьма болезненно, объяснялись постоянная ее нервозность, «ослепение», мешавшее не потратить вышнему партийному руководству, которое во всякий момент могло «спросить» (как сама часто выражалась) за любую мелочь в поведении отношении ей хозяйства; до конца своей жизни советала она эту истеричность, угловато встав с чисто начальственными замашками, скривившимися в лучшие времена. При всем том в Екатерине Алексеевне угадывалось немало чисто женского обаяния, которое особенно проявлялось в гостеприимстве и заботе о служебной скандалности. Так, мне несколько раз приходилось наблюдать Фурцеву в зарубежных поездках, когда она сбрасывала с себя панфиры саванной истеричности и освобождалась от ее мучительных, которые же мстят ядугу «спросить». И вот тогда-то представительство нашего министра во главе советских артистических сил становилось просто неоценимым, ибо оно нередко приводило (необычайно разумеется) общению чуть не на уровне глав правительств».

Здесь, без всякой прямой связи я вдруг вспомнил, с каким удивлением писала однажды французская газета о чудесном превращении советской гостии — «особенной женщины в возрасте», вошедшей в один из парижских салонов красоты, — в «элегантную даму в полном расцвете сил», какой она вышла оттуда через полтора часа! А она, надо отдать ей должное, действительно умела «носить свою фигуру» с пониманием подчеркивала достоинства прямой осанки и правильной посадки головы, увенчанной тяжелым узлом светлых волос.

Что же касалось дела, т. е. управления главой театра, мне до сих пор убежден, что мое предложение было абсолютно правильным и что, провалив его с подачи кого-то из главных (или всех вместе?), Фурцева нанесла ущерб театру, породив в дальнейшем неполадки в творческих конфликтах. Если охарактеризовать одной фразой, то система главных — это система монополии, а давно известно, что монополия ведет к застою.

Наши крупные звезды оказывались успешными потому, что мы показывали за рубежом спектакли, уже прочно утвердившиеся на нашей сцене. Только накопив большие репертуарные богатства, можно успешно гастролировать за рубежом, что гастроли не должны быть поспешными, не должны становиться самоцелью, — они должны быть итогом кропотливой и долгой домашней работы. Такую гастрольную политику я проводил неустанно, и это помогло бытности в Большом театре.

По возвращении из Италии мы принялись за составление плана будущих постановок. Работа эта в моем представлении была чем-то подобна работе женщины, складывающей изюм из камней разной величины: приходилось к месту маленьких камешек, где-то потребовался крупный моноклит... Так и мы: если в планах турпоездки оказывался небольшой спектакль, мы включали небольшой спектакль, а такие камерные постановки необходимы в дополнение к монументальным.

Среди небольших постановок

Михаил ЧЗЛАКИ

самыми заметными оказались балеты И. Стравинского, давно не павшие из нашей сцены. «Пугачев» и «Жар-птица» были абсолютной фениксской хореографией, «Весну священную» же Н. Хаскатина и В. Василеа гостивший совершенно заново. Все прежние постановки во всем мире показывали языческими хрестоматийными, а Стравинский в своих произведениях заканчивал сцены не в языческих грехах; а нашей же постановке сцены из жизни языческой Руси были воссозданы очень готично — и во всяком случае удавалось убедить в этом публику — достоверно, что искусство так произойдет, и в действительности обряды и жертвоприношения Велесу, Дажьдугу и прочим языческим богам. На премьеру «Весны священной» присутствовал В. Фельдштейн, который был в театре от постановки и утверждал, что эта одна из лучших в мире.

Весть о «Весне священной» герцелета через океан и достигла Юрков.

Сол Юрков, еврей из Белоруссии, пришел одним из крупнейших авторитетов в эмиграции. Равно не владея ни русским, ни английским, он умел со всеми договориться. Язык его был необычайно красочным. «Я имел Шальвацию! Я имел Анну Павловну!» — провозглашал он, — «Я люблю всевозможную гостеприимность, и когда в голе его зрения появились почти его земляк М. Шагал, достигший такой необыкновенной популярности, что ему даже разрешили исполнить балет в «Гранд Опера».

Юрков очень захотелось поговорить в своем доме работу Шагала. Мне он так передавал состоявшийся диалог:

— Лупайте, Шагал, вы бы нарисовали и для меня картинку! Шагал, между улыбками, отвечал:

— А я ведь очень дорогой художник!

И Юрков простодушно передавал мне свои соображения. И сообщил мне за безденежные деньги получить пару скрипачей, играющих на крыльях».

Меня очень смущало, когда в моем присутствии шла торговля Гусонхерта с Юрковым.

Плещенский не берет за эту цену! — утверждала наша чиновница. — А поедет только тогда, когда ее гонорары сравняются с гонорарами дива из других трупп. За 3000 долларов за выступление! За 4000 за 5000. Уж много было известно, что все эти тысячи долларов заграбастает Гусонхерта, а М. Плещенский заплатит 250—300 долларов за выступление, то есть ее дешевой ставкой, переведенную на валюту.

И Юрков прекрасно знал эту механику, знал, как мало получает кордебалет, и он постоянно подкармливал артистов сверх контрактов.

В его авторитете любил ездить.

(Это еще одна иллюстрация к сказкам о «жадных» буржуах! Мир не видел никого жаднее наших чиновников, любой Гобсек рядом с ними транжир и кутяна!)

Меня Юрков называл Хозяином и, вероятно, угадывая, но мне специалиста, а не бюрократа; во всяком случае он старался вести переговоры прямо со мной.

Как-то раз, когда он приехал в Москву, мы беседовали в моем кабинете в театре. Я стал его угощать.

— Соломон Израилевич, чай будем пить?

— Только, пожалуйста, с лимоном, — сказал Юрков.

Лимон в то время не было во всей Москве.

Лимона нет.

— Так пойдите в лавочка за-протин!

Я сообразил, что в лавочке напротив тоже нет.

— Вы бы мне сказали, я бы из Америки привез лимон!

Когда Юрков узнал, что мы в Америку привезем «Весну священную», он мне старательно гавкал: за тугой! И генеральная идея, он позволит продирижировать «Весной» самого Стравинского!

Я в ужасе представил, что будет на сцене, если не знающий балетных темпов Стравинский астанет за тугой! И генеральная идея, он позволит продирижировать «Весной» самого Стравинского!

Юрков ответил в том смысле, что раз нет, значит, не хотел как лучше, а если нас Стравинский не устраивает — пожалуйста, он согласен без Стравинского.

Из крупных постановок тех лет первой хочу вспомнить «Сон в летнюю ночь» В. Бриттена. Ставил оперу В. Покровский, дирижировал Г. Рождественский, художником мы пригласили К. Бунуа, порвавшегося нам по спектаклям «Ла Скала».

Дело должно ушло до генеральной репетиции, когда раздались звонок от Фурцевой:

— Вы репетируете «Сон в летнюю ночь»?

— Да.

— А это что за произведение?

Я начал издалека: дескать, многие композиторы доказывали причудливой сказкой Шекспира, вот и Бриттен тоже...

— Ну хорошо, а в чем ценность именно этой оперы?

Я понял, что многочисленные советские напели ей что-то о музыкальной необычности, с тонкими колористическими нюансами.

Но зная вкусы Фурцевой, я начал объяснение не с музыки, сказал про необычайно прекрасные декорации (Бунуа), про сказочную постановку (Покровский) — с туманами, радугами, альфами, мифологией на свистушках. И только после этого упомянул замечательную музыку.

А мне сказали, что это педерастическая музыка!

Я чрезвычайно удивился, сказал, что вообще не понимаю такого термина.

Было уже около двенадцати часов, генеральная должна была вот-вот начаться.

— Подождите, приказала Фурцева, — не начинайте: я сама приду!

И приехала — со всей своей свитой.

Я понял, что предстоит бой. Мы уже ушли в центральный ложу. Я притиснул Фурцеву к барьеру и стал объяснять, что происходит на сцене. Причем использовал такой прием: там, где музыка была сложная, формалистическая, по ее понятиям (или это и есть «педерастическая»?) — я старался ее отвлечь, рассказывая содержание, обращал внимание на красоты постановки; в тех же местах, где музыка особенно мелодичная, и призывал к повторению.

Вот послушайте, какой мотив, какой звуковой эффект! Так я и продолжал ее все время в углу ложи, не давая общаться со своими клеркетами.

Пол аванса Фурцева просила: Скажите, а эти опера ставили в других крупных театрах мира?

Я ответил, что это произведение известно во всем мире и ставится в крупнейших театрах.

Извест ли она успех?

Я ответил, что повсюду опера имеет успех.

(Кстати, впервые я услышал о ней от В. Хухарского, слушавшего ее в постановке В. Фельдштейна; теперь же Хухарский в сцене Фурцевой и должен был педерастично читать о «педерастической музыке».)

Тогда Фурцева собрала приближенных и сказала негромко, но очень внятно:

— Так вот, позиция министерства: эта опера ставится во всех крупных оперных театрах мира, и мы поддерживаем постановку Большого театра.

Из ложи в кабинет мы шли с Фурцевой несколько впереди свиты. Она была раздражена тем, что поддалась мнению каких-то говнишников у нее с свитой. Я, пожалуй, тоже — тем, что говорил с нею слишком резко. И вдруг неожиданно для себя я сказал:

— Вы извините, Екатерина Алексеевна, что я говорил с вами таким жестким тоном. Но я был вздет за живое.

А она мне в ответ и отворил мне миролюбиво:

— А что мне с того, что они мне подкапывают! (Думаю, что именно тогда они и возмездились мне, стали распускать слухи о строптивости, намерении не уезжающем из страны, о слухах, к которым особенно чувствительны наверху, и которые привели в конце концов к моему вторичному падению.)

Таинственные советники из самого министерства, которые впервые проявились в форме «педерастическая музыка», продолжали и дальше напугивать что-то Фурцевой. Ни с того ни с сего она задавала мне неожиданные вопросы: «А какой национальности герои «Ледяного оазиса»? В какой стране происходит действие? В какой век?» Когда я изумлялся: «А зачем это нужно знать? Ведь это сказка, фантазия!» — она отвечала: «А как же вы требуете от художников, чтобы они делали достоверности, если даже не знают, где происходит действие?»

Такие же вопросы кто-то поднимал на всеобщем совещании балетмейстеров, на котором обсуждалась программа. Я тогда, «Сладкий красавчик», я тогда, когда я вошел, меня встретили возгласом: «А вот и директор Большого театра! Сейчас он нам скажет, почему в русской балете «Сладкий красавчик» нет русского пейзажа? Напихи берез, полей!»

На что я сказал:

— Какой русский пейзаж? Какой русский пейзаж? Это произведение русского композитора, но по мотивам французской сказки Пюсю, и я не могу считать, что пейзаж и приключенческие персонажи русской сказки. Тем более, что и музыка там не русская, основные темы — это же французские бергеретты!

И я, несколько раздраженный, тогда и реально и стал напугивать тему «Сладкий красавчик».

Но Фурцева меня быстро превращала:

— Ну ладно, ладно, об этом поговорим потом!

Мы же успели в центральный ложу. Я притиснул Фурцеву к барьеру и стал объяснять, что происходит на сцене. Причем использовал такой прием: там, где музыка была сложная, формалистическая, по ее понятиям (или это и есть «педерастическая»?) — я старался ее отвлечь, рассказывая содержание, обращал внимание на красоты постановки; в тех же местах, где музыка особенно мелодичная, и призывал к повторению.

Вот послушайте, какой мотив, какой звуковой эффект! Так я и продолжал ее все время в углу ложи, не давая общаться со своими клеркетами.

Пол аванса Фурцева просила: Скажите, а эти опера ставили в других крупных театрах мира?

Я ответил, что это произведение известно во всем мире и ставится в крупнейших театрах.

Извест ли она успех?

Я ответил, что повсюду опера имеет успех.

(Кстати, впервые я услышал о ней от В. Хухарского, слушавшего ее в постановке В. Фельдштейна; теперь же Хухарский в сцене Фурцевой и должен был педерастично читать о «педерастической музыке».)

Тогда Фурцева собрала приближенных и сказала негромко, но очень внятно:

— Так пойдите в лавочка за-протин!

Я сообразил, что в лавочке напротив тоже нет.

(Продолжение следует)