

Я был директором

Мюз. обозреник. — 1994. — нояб. (121). — С. 8-9

По несколько раз за сезон проходили традиционные Декады искусств союзных республик, центральными событиями которых являлись показы поставленных на местах национальных опер и балетов (на худой конец, музыкальных драм) на самой престижной сцене страны.

Форм реинтегем демонстрации монументальных ярым искусства союзных республик. Мне сразу зарекомендовал себя министр культуры СССР Н.А. Михайлов. Бое снапет по 50-м приказам назначенный на этот пост в конце 50-х годов. (...) от Михайлова в театре просто житья не стало. Он постоянно искал случая выслужиться, причем не только перед непосредственным начальством, но — что еще хуже — искал дешевой популярности также у руководителей репертуара. (...) Михайлов дошел в своих мечтаниях до проекта полного насыщения репертуара Большого театра произведениями с мест. Он рассудил весьма правильно: Большой театр может ставить в сезон не менее трех новых опер, следовательно, за пять лет он без труда осветит произведения всех пятнадцати союзных республик — по одному от каждой. (...) Просто и без затей!

Но о михайловских проектах стало известно в Отделе культуры, и было сделано соответствующее строгое внушение. (...) Я не забуду, как Михайлов присутствовал на представлении в Большом театре оперы "Пулат и Гулур" композитора Шарофиддина Сайфиудинова, которую привоз на свою Декаду Таджикиский театр оперы и балета. С этой оперой у нас было немало возни, прежде чем ее можно было допустить на подмостки главной сцены. (...) Автор настолько "недоуздан" партизур оперы, что к ее написанию были привлечены молодые (в те годы) московские композиторы Э. Денисов, А. Николаев и А. Пирогов во главе с доцентом В.Г. Фере (...) Декорации, в которых шла опера в Душанбе, не пригодились для Большого театра, и оформление спектакля было заново изготовлено в Художественно-производственных мастерских ГАБТа. Хор Таджикиского театра оказался настолько слабым, что его по необходимости заменил хором Большого театра, которому для выступления в декадном спектакле пришлось выучить хоровую партию произведения на таджикском языке. В довершение всего, и оркестровой яме все игровые места также были заменены приглашенными в разном порядке высококлассными музыкантами из других театров.

Михайлов был на этом спектакле и остался очень доволен мастерством и слаженностью гастролирующего коллектива. Он даже не удержался от кивка в мою сторону, намекнув (в который уже раз!), что дирекция Большого театра явно недооценивает профессионализма гостей. "Очень неплохой оркестр у таджиков, — обратился министр через мою голову к присутствующим. — Конечно, это не оркестр Большого театра, но все-таки...!" — ирек он в заключение, поглядывая через барьер ложы на любящие оркестрантов, исправно работающих под "заправками" таджиков. <...>

Кстати, Михайлов до назначения его министром культуры был всесторонне испробован на дипломатическом поприще в начале в Польше, затем в Исландии, и везде доказал свою полную несостоятельность руководителя. В роли же шефа культуры Советского Союза он продержался почти пять лет, прежде чем ему подобрали другую должность из числа руководящих, "соответствующих его компетенции" (но отнюдь не данным!).

На министерском посту Михайлов быстро стал приятен во всем. В своих выступлениях, читая по бумажкам, он сплел на ходу множество путан удрачений (чего стоит хотя бы шпес Шекспира, упорно называемая им "Два веронца"...) Иногда он приносил с собой в общественных местах удивительные перлы, вроде следующего:

— Иду я по улице Горького, вижу плакат "Квартет Бетховена", а перед ним кучка молодых людей, кричащих на равные голоса: "Квартет Бетховена". "Квартет Бетховена"... Безобразия! Это для нас с вами Бетховен — природный жанр, а им до Бетховена еще расти и расти...

Он считал себя вправе руководить не только театром в целом, но и отдельными артистами, делая им замечания (по большому счету несправедливые). В этом не отставала от него и его дражайшая половина. Рамка Тимощенко и та без стеснения перехватывала исполнителей за кулисами прямо во время действия и громко отчитывала их за якобы какие-то художественные огрехи! <...>

Однажды в мой кабинет просочился (явно минуя секретариату) посетитель "совсем из другой оперы". Он начал говорить дерзко, долго всматриваясь в меня и, не ссылаясь на меня, начал говорить:

— Ты что ли будешь директором? Получив утвердительный ответ, он выразил явное неодобрение:

— Как ни приходишь, все новый сидит. Ражку отел, и толку чуть...

На мой вопрошающий взгляд он счел нужным представить:

— Гусев мое фамилия. Гусев! Работая в мастерских на Московия. Там же и живу в общешити. (...) Вот что особенно страдало супруги Гусевы, живущие в самом низком этаже...

— Понимаша, товарищ директор, — постепенно разгорячился Гусев, — что ни неделя, то... на голову телек все мебель загодито, чтепы, полы... А уж если куда уехать, то приходится все имущество выставлять на среднюю комнату и покрывать газетам.

(...) Всесторонне выяснив топографию местности и соорудив с устойчивой летней погодой, я решил од-

ним махом разорубить горные узлы: распорядился выключить сантехнику во всех девяти этажах дома-башни! Очень скоро стало известно, что рисованная мера эта полностью себя оправдала. (...) Я рассказывал это (...) потому, что случай с Гусевым имел неординарное, весьма курьезное продолжение.

(...) В годы моего "первого пришествия" еще дожила своей аж практикой пригнетый в адрес парламентских делегаций, посещавших Большой театр, когда директор при полном свете в зале выходил на авансцену и объявлял, что именно присутствует на данном спектакле, после чего публика, обернувшись к центральной ложе, в свою очередь приветствовала гостей. Формула объявления бывала достаточно сложной: она включала точное наименование парламенты, фамилию руководителя (иногда весьма непривычную для нашего уха) и его должностное положение у себя в стране. Все это я предпочитал говорить не по записке, а предарительно выучив наизусть (...).

Большой театр посетил греческая парламентская делегация во главе с... (и тут следовала заковыристая фамилия руководителя, которую я старался запомнить особенно тщательно). Итак, стою я на выходе (...) и вдруг зазвонил телефон внутренней связи. (...) — Товарищ директор? Гусев говорит. Опять к... телек! — Товарищ Гусев, — вспомнил я, — давайе об этом после, сейчас я выхожу на сцену!.. Вышел и, конечно же, впервые в моей представительской практике сбился с текста, назвав фамилию ру-

ководителя первым присидевшим мне в голову подходящим греческим именем, чуть ли не Лаврокариссом. <...>

Первой постановкой молодого режиссера Бориса Александровича Покровского на сцене Большого театра был "Евгений Онегин". В театре хорошо помнят, как проходила разовая репетиция постановщика с дружиной составлении Германыч. (...) В первый день репетировал А.С. Пирогов — певец хотя и архаичнейший, но довольно покладистый. Но на следующий день настала очередь М.О. Рейзена. ... Как только этот Колосс вышел на сцену, Покровский сразу же почувствовал разделяющую их дистанцию огромного размера: с одной стороны — тордость отечественного искусства, а с другой — бесстыдный молодой режиссер, только что прибывший из провинции, у которого, что называть, еще молоко на губах не обсохло. (...) И конечно же, Покровский заметил оробель и когда излагал выданные данные, в его голосе даже проскальзывали чуть ли не просительные интонации.

Однако Рейзен безапелляционно отверг все предложения постановщика. — Вот что, молодой человек, — простите, не знаю вашего имени-отчества, мне неудобно входить в эту дверь, а уходить в эту. Борис Александрович ошеломительно растерялся (...). К счастью, ассистентом постановщика по "Онегину" был Иван Эрзатович Суцков — старый и опытный по-

реж, съехавший собаку в подобной рода клеуных делах. Он немедленно подхватил "Исаю" Рейзена и с радостным видом стал вторить ему: — А ведь верев, Марк Осиничин! Вот и Александр Степанович репетировал вчера, и ему тоже было неудобно, и он, как вы сами решили входить в эту дверь, а выходить в эту...

Небольшое молчание. — Вот что, молодой человек, — сказал наконец Рейзен, — извините, запямятовал ваше имя, я пожалуй, войду и войду так, как вы предложили вначале.

Иван Эрзатович молча торжествовал. <...>

(...) В качестве директора я прежде всего заинтересовался тем, как равниное соперничество премьерствующих артистов уживается с бесперебойным показом спектаклей текущего репертуара, и не мешат ли оно выпуску новых постановок? (...)

Мне рассказывали, что хотя равниное соперничество, о котором идет речь, существовало испокон веков, но даже "старожилы", которые, как известно, никогда ничего "не упомнят", действительно не могли привести примеров срывов спектаклей вследствие каких-либо неприятных соперничавшим между собой "судач". Но бывали в жизни театра и "переборы", когда чувство долга очевидно превозмозгло разум. (...) Один из коренных титулованных артистов Большого театра, человек отличного поведения (имя его я не называю именно по этой причине) должен был страховать партию в спектакле "Травиата". (...) В тот вечер спектакль уже начинался, но подходить к подмосткам первый акт, как вдруг выяснилось, что пригласившийся к выходу Жермон не может петь — с ним приключился внезапный приступ острых колик!.. Естественно, хитрили страхового, благо было известно, что он проводит время на именных своего друга! И тут-то страховщик (...) смалодушничал, не стал объяснять, что он устал, и просить пожеланий режиссера, а вместо этого, при помощи собравшихся (в большинстве вокалистов) начал лихорадочно принимать меры, чтобы привести себя в форму, стал глотать какие-то импортные таблетки и т.п. Для него, человека, не привыкшего к излишней строгости, эти меры оказались пагубными; в театр-то он примчался, будучи еще как бы и "ни в одном глазу", но когда он наскоро пригласил к выходу на сцену, театр сразу же развалился. Он пытался вернуться в ряды солистов, с трудом нашелся се, сияющую на дне, и, уставившись оловянными глазами, вдруг зардел из совсем другой оперы своего репертуара: "Отца Андрей протобой!" (...) Пришлось закрыть занавес и объявить о болезни исполнителя. Спектакль был остановлен. После же на другой день предстал перед администрацией оперной труппы, которая намеревалась вывести его саму строгую меру наказания. И лишь безупречная репутация певца, на совети которого не было даже малейших опозданий и который не брал болничных листов на протяжении всей своей многолетней службы в Большом театре, — только это позволило смягчить ему наказание, объяснив его поступок... отравлением. <...>

Придя в Большой театр в качестве министра, столкнулся с сумой проблем материального бытия оркестрового коллектива, связанного воодно согласованной работой разнообразных цехов и подразделений — художественных, технических, административно-управленческих... Хотя явная доля расходов на эксплуатацию Большого театра покрывалась за счет государственной дотации, определенный вклад в приходящую часть сметы театра обязаны были вносить и сами предприятия, продавая билеты на спектакли основной сцены и сцены филиала. А надо сказать, что планы по сборам для каждой из сцен были установлены высокие и их в те времена оказывалось не так-то легко выполнить; так, по Большому театру (основной сцене) прожиза билетов должна была достигать 70% от планового (то есть практически лишь два билета в первом поезде партера могли не быть проданы); да и по филиалу далеко не всегда удавалось собирать необходимые 85% от амплуа. (...)

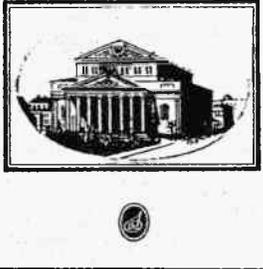
Вспоминаю, как через полчаса после начала спектакля на обеих сценах я с трепетом ожидал, когда мне принесут рапортчики, сообщившие о результатах сегодняшней продажи билетов. Нередко сведения эти бывали неутешительными, особенно когда на основной сцене шли оперы советских авторов, — и это вопреки утверждениям инстанций, владеющих музыкой, что, дескать, "народ требует" произведений на современные советские темы — тех самых произведений, на которые их так часто везли на аркане бывало, но которые никогда не вспоминались афоризом, изреченной правды по любому поводу и в другом месте, одним из умудренных опытом организаторов театральной жизни: "Если народ не пойдет, то его уже ничем не остановишь!" <...>

К концу 50-х годов гастроляная лихорадка стала занимать слишком много места в помыслах артистов: для них лишь полтора в число участников оперной поездки становилось целью, которой добивались любой ценой. Так в коллективе, спянным на основе благородного "синдрома театра", постепенно размывалось чувство товарищества, рождалась зависть, бывали даже случаи, когда к конкурентам по амплуа применялись не совсем законные приемы. <...>

Уже тогда мне казалось, что "тык к переносе мест" чревато опасностью постепенного раздробления театральных трупп и, как следствие этого, провала в их репертуаре наскоро сколоченных концертных номеров (чем никогда не была сильна труппа "Большого базиса"), не говоря уже об ухудшении качества исполнения, особенно в части кордебалетной композиции. Да и танцы под магнитофонные записи, к которым иногда вынуждены были прибегать "отточковавшиеся" группы, также не способствовали подтверждению

М. И. Чулаки

Я был директором БОЛЬШОГО ТЕАТРА ...



Материалство "Музыкаль" вышло в свет зимой воспоминаний Мисламы Миланова Чулаки, который дважды возглавлял Большой театр (с 1955 по 1959 и с 1963 по 1970 годы). В музыкальной литературе последний лет Большому театру посвящено немало страниц — в мюнтгах Г. Вишневской, И. Архиповой, М. Писсаковой... Но М. Чулаки, в отличие от "звезд", исповедничать рассказывал не о всей своей биографии, а лишь о той ее части, которая связана с работой в Большом театре. Этот неизменный еще читаемый взгляд на деятельность театра с точки зрения не только музыканта, но и администратора дает книгу уникальную. Мы публикуем фрагменты из нее.

ководителя первым присидевшим мне в голову подходящим греческим именем, чуть ли не Лаврокариссом. <...>

Первой постановкой молодого режиссера Бориса Александровича Покровского на сцене Большого театра был "Евгений Онегин". В театре хорошо помнят, как проходила разовая репетиция постановщика с дружиной составлении Германыч. (...) В первый день репетировал А.С. Пирогов — певец хотя и архаичнейший, но довольно покладистый. Но на следующий день настала очередь М.О. Рейзена. ... Как только этот Колосс вышел на сцену, Покровский сразу же почувствовал разделяющую их дистанцию огромного размера: с одной стороны — тордость отечественного искусства, а с другой — бесстыдный молодой режиссер, только что прибывший из провинции, у которого, что называть, еще молоко на губах не обсохло. (...) И конечно же, Покровский заметил оробель и когда излагал выданные данные, в его голосе даже проскальзывали чуть ли не просительные интонации.

Однако Рейзен безапелляционно отверг все предложения постановщика. — Вот что, молодой человек, — простите, не знаю вашего имени-отчества, мне неудобно входить в эту дверь, а уходить в эту. Борис Александрович ошеломительно растерялся (...). К счастью, ассистентом постановщика по "Онегину" был Иван Эрзатович Суцков — старый и опытный по-