Большого театра...

высокого реноме нашего *лучшего в мире* (как повсеместно трубила реклама!) балетного театра. <...>

Но вместе с тем было бы несправедливо не упомянуть и о том, что зарубежные гастроли — это не только "себя показать", но и "людей посмотреть". Для наших артистов бывало очень полезно время от времени соприкасаться с незнакомыми аудиториями, вживе ощущать реакцию непохожих друг на друга зрителей разных стран и сталкиваться с критикой, идущей от представителей противоположных творческих направлений: все это должно было послужить выработке иммунитета против односторонней оценки своих достижений, зачастую питаемой одной лишь априорной формулой: "Наш балет — лучший в мире!"

И уж конечно, нельзя сбрасывать со счетов то немаловажное обстоятельство, что каждое сколько-нибудь длительное пребывание в странах высокого уровня бытовых услуг, а зачастую и просто хороших "светских" манер, благотворно сказывалось на повышении общей культуры поведения наших воспринимчивых артистов... <...>

Наконец-то и у нашего театра появилось подарочное издание, которое не стыдно было поставить в ряд лучших сувениров этого рода, распространяемых крупнейшими театрами других стран! Книга была издана сравнительно небольшим тиражом (10 000 экз.) и была распродана в первые же дни после ее выхода в свет.

По-иному отреагировал на нее музыковед Ярустовский. Он выступил на страницах "Правды" с разгромной статьей, где главный удар был направлен против высокой продажной цены на книгу (125 дореформенных рублей...), а это, по его мнению, делало книгу недоступной для широких масс трудящихся. В статье также упоминалось о недостаточно высоком уровне *музыковедческой мысли* в этом *подарочном* издании.

Так как статьи Ярустовского в центральной печати неизменно рассматривались как написанные "от имени и по поручению" и, как правило, выражали так называемые "мнения", то и это его выступление послужило основанием для привлечения к ответственности всех причастных к выходу в свет порочного альбома. Комитет партийного контроля на своем специальном заседании под председательством своего главы т. Енютина, известного своим злобным формализмом, не желавшим знать настоящую жизнь, а судившего лишь по параграфам инструкций, постановил сделать денежный начет на членов редколлегии в размере по 6000 рублей на каждого! Лишь я был помилован, ибо первый заместитель министра культуры С.В. Кафтанов вдруг объявил, что приказом министра я освобожден от должности директора Большого театра! <...>

Годы отлучения от театра были у меня компенсированы всплеском творческой активности, и это помогло мне сохранить бодрость духа (...).

Как вдруг!.. В начале 1963 года меня посетили народные артисты СССР И.И. Петров и Г.П. Вишневская и от имени группы ведущих деятелей Большого театра просили дать согласие на возвращение к руководству коллективом, с которым я сроднился (на взаимной основе — утверждали они) за годы своего "первого пришествия". (...)

Я даже не представлял себе, сколь меня взволнует возможность вернуться в театр! Насколько же я глубоко был поражен "синдромом театра"!

(...) меня встревожили очевидные признаки изменения "рабочего климата" (будем так его называть), наблюдаемого едва ли не во всех коллективах театра. После почти трехлетнего отсутствия я особенно остро почувствовал, как повальное стремление участвовать в зарубежных гастролях наносит ущерб интересам театра и как "синдром театра", который еще несколько лет назад гарантировал единство художественных усилий этого уникального содружества, постепенно размывается и грозит быть принесенным в жертву житейскому прагматизму.

Мне представляется, что немалую роль в подстегивании гастрольной горячки в какой-то мере сыграли и сами руководители театра, которые считали необходимым лично возглавлять все выезды за рубеж и высиживать там полные сроки, независимо от действительной в том необходимости. (...)

Издавна повелось, что внутри театра существовали три главных специалиста, как бы три "удельных князя": главный дирижер, главный режиссер и главный балетмейстер. Часто это порождало нежелательные конфликты.

Особо острый характер приобрела затянувшаяся полемика между маститым Б.Э. Хайкиным и главным дирижером Е.Ф. Светлановым, который, пользуясь своим начальственным положением в цехе, решил без предварительных объяснений встать за пульт "Хованщины" — спектакля, поставленного Хайкиным. Тот, естественно, болезненно отреагировал на это, как он писал, "беззаконие" ("изуверство"!) и предупредил, что не позволит "сжить себя со света", а будет бороться, вплоть до обращения в самые высшие партийные и советские инстанции, Светланов хоть и отступил, но при этом объявил, что попросту "не хочет отнимать у голодающего последнюю корку хлеба"... Это пример конфликта, так сказать, "по вертикали" — между дирижером просто и дирижером главным. Но случались постоянно и конфликты "по горизонтали".

Давно уже на каждом шагу возникали трения между Б.А. Покровским и тем же Е.Ф. Светлановым по поводу извечного проклятого вопроса: кто же все-таки главнее в музыкальном театре — режиссер-постановщик или дирижер? Каждый доводил свои аргументации до упора, а не искал разумного компромисса в интересах дела!

И вот я решил провести радикальную реформу. Я имел в виду вообще отказаться от главных в театре — и дирижера, и балетмейстера, и режиссера, замещив их художественными руководителями соответствующих цехов. В чем разница? Прежде всего в том, что художественные руководители не должны были ставить сами, в лишь приглашать в театр самых интересных постановщиков и музыкантов! Ведь главному дирижеру, например, трудно терпеть рядом с собой музыканта такого же, а то и большего калибра! И потому он всегда будет противиться приглашению истинно выдающихся музыкантов на отдельные постановки. Если же главного не будет, смогут вести свои спектакли на равных правах и Светланов, и Рождественский, и Ростропович, и (помечаем!) тот же Караян! <...>

Мою решимость отменить должности главных поддерживало то, что у меня не было и не могло быть личной заинтересованности в принимаемых решениях: я не претендовал на место за пультом, не вмешивался в ход репетиционной работы, не имел никаких родных и близких в коллективе; не было и моих собственных произведений в репертуаре Большого театра. И в то же время за двадцать с лишним лет, проведенных в музыкальных театрах страны, я узнал их работу не только извне, но и изнутри. (...)

Я до сих пор убежден, что мое предложение было абсолютно правильным и что, провалив его, кто-то из главных (или все вместе) нанес ущерб театру, породил в дальнейшем множество ненужных конфликтов, лишил многих людей возможности осуществить интересные постановки и тем самым снизил художественный уровень

Михаил Матвеевич Чулаки (род. в 1908 году в Симферополе, ум. в 1989 в Москве). В 1931 окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции у Б. Шергина. В 1932—1941 в 1944—1948 преподавал композицию, инструментовку и творческие предметы в Ленинградской консерватории (с 1947 — доцент), с 1948 — в Московской консерватории (с 1962 — профессор).

С 1937 по 1939 — директор и художественный руководитель Ленинградской филармонии. С 1948 по 1951 — секретарь Союза композиторов СССР. С 1951 по 1953 — заместитель председателя Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР, с 1953 по 1955 — заместитель начальника Главного управления по делам искусств Министерства культуры СССР. С 1955 по 1959 — директор Большого театра. С 1959 по 1963 — секретарь Союза композиторов РСФСР. С 1963 по 1970 — директор и художественный руководитель Большого театра. Народный артист РСФСР (1969). Лауреат Государственных премий СССР (1947, 1948, 1950).

Среди сочинений М. Чулаки — опера "Молодой моряк всегдашний", три балета, три симфонии, инструментальный концерт, камерно-инструментальные ансамбли, произведения для хора, солистов и оркестра, для голоса и фортепиано. Автор большого количества книг и статей, наибольшей известностью за которые пользуется неоднократно переиздававшийся учебник "Инструменты симфонического оркестра".

Большого. Если охарактеризовать одной фразой, то система главных — это система монополий, а давно известно, что монополия ведет к застою.

В том, что провалил мой проект кто-то из главных, для меня несомненно. Догадываюсь, как это произошло: разгневанный перспективой лишиться своего главенства Икс прибежал в Отдел культуры ЦК и заявил: "Чулаки решил установить в Большом театре свою диктатуру! Сегодня мы ему уже не нужны, а завтра и отдел ЦК ему будет не нужен!!!" А может, побежали не в отдел ЦК, а выше, и оттуда грозно "спросили" Фурцеву <...>

Из крупных постановок тех лет первой хочу вспомнить "Соня в летнюю ночь" Бриттена. Ставил оперу Покровский, дирижировал Рождественский, художником мы пригласили Н. Бенуа, понравившегося нам по спектаклям "Скалы".

Дело дошло уже до генеральной репетиции, когда раздался звонок от Фурцевой:

— Вы репетируете "Сон в летнюю ночь"?

— Да.

— А что это за произведение?

Я стал объяснять изделка, что вот уже многие композиторы вдохновились этой причудливой сказкой Шекспира, и вот Бриттен тоже...

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

Я понял, что многочисленные советчики нашептали ей что-то о музыке — необычной, с тонкими колористическими новшествами.

Но зная вкусы Фурцевой, я начал объяснение не с музыки: сказал про необычайно прекрасные декорации (Бенуа!), про сказочную постановку (Покровский!) — с туманами, радугами, эльфами, играющими на свистульках... И в-третьих, я упомянул замечательную музыку.

— А мне сказали, что это педерастическая музыка!

Я чрезвычайно удивился и возразил, что вообще не понимаю такого термина.

Было уже около 12 часов, генеральная репетиция должна была вот-вот начаться.

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

И прибыла — в сопровождении своих заместителей и неизбежного Вартаняна, который всячески поддерживал странное определение: "Ах, какое слово нашли! А... как верно!" Я понял, что предстоит бой и что я должен его выиграть!

Мы все уселись в центральную ложу. Я притиснул Фурцеву к барьеру и стал объяснять, что происходит на сцене. Причем использовал такой прием: там, где музыка была сложная, формалистическая, но ее понятиям (или это и есть "педерастическая?"), я старался ее отвлечь, рассказывал содержание, обращал внимание на красоты постановки; в тех же местах, где музыка особенно мелодична, я прерывал сам себя и говорил: "Вот послушайте, какой мотив, какой звуковой эффект!". Так я и продержал ее все время в углу ложи, не давая общаться со своими клевретами.

В конце Фурцева меня спросила:

— Скажите, а эта опера ставится в других крупных театрах мира?

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

— Имеет ли она успех?

Я заверил, что повсеместно опера имеет успех. (..).

Тогда Фурцева собрала своих приближенных и сказала негромко, но очень веско:

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

С самого начала своего "второго пришествия" я стал записывать свои замечания о прошедших спектаклях в специальный журнал. А бывал я *на всех спектаклях*, так что получилась как бы музыкальная летопись текущего репертуара. Отзывы мои вызывали большой интерес, после спектакля многие спешили прочитать, "что там написал Чулаки?!" — ведь музыкальная критика у нас отсутствует, замечать недостатки в Большом театре не полагалось, и исполнителям больше не от кого было услышать профессиональное мнение о своей работе. Но на одном общем собрании Хайкин со свойственным ему едким остроумием заметил по поводу моих записей:

— С нами уже стали манифестами разговаривать!

Как полагается, это было расчитано на аплодисменты, — и аплодирующие нашлись.

Так мои музыкально-критические занятия стали увядать и постепенно сошли на нет: манифесты — так манифесты. Слово было найдено и убило дело — по-моему, полезное. <...>

Перед поездкой оперной группы во Францию в конце 1969 года произошел дирижерский кризис. Г. Рождественский был еще главным дирижером, но решил уйти, так как у него возник конфликт с министерством. Фурцева любила Светланова и не любила Рождественского. И тогда вдруг Рождественский уехал в Сочи и прислал телеграмму, что согласен ехать в Париж, но только в качестве главного дирижера, и что он не вернется из Сочи, пока не будет назначен в театр другой главный дирижер.

Что было делать? Светланов уже работал с Госоркестром, Эрмлер, Мансуров казались неподходящими кандидатурами. И тогда мы пригласили лауреата второй премии недавнего Всесоюзного конкурса дирижеров Ю.И. Симонова. Я предложил Фурцевой: "Назначим молодого талантливого дирижера, который ведет "Игоря", и.о. главного. А там посмотрим". Я подал ей и соответствующую бумагу; Фурцева, видимо, согласовала в ЦК, и Симонов был назначен и.о. Рождественский благополучно вернулся из Сочи и дирижировал в Париже "Войной и миром". (...) Гастроли успешно закончились, мы возвратились в Москву и первым делом мне звонит Кухарский и говорит:

— Что делается с Симоновым? Мы же условились, что Симонов будет и.о. И тут она взбеленилась (надоела мне эта дама!), не хочет слышать об и.о.! Приходи, напомни ей, а я буду стоять за твоей спиной и тебя поддерживать.

Я пришел, думая, что все быстро выяснится.

— Екатерина Алексеевна, мы же условились...

— О чем условились?! Какой и.о.?!

Оказывается, ЦК настаивал на том, чтобы Симонов был назначен постоянным главным, и исходило это от Кириленко, так как Кириленко был секретарем Ставропольского крайкома, где в Пятигорске Симонов был главным дирижером курортного оркестра. Фурцева имела неосторожность позвонить Кириленко: "Но я не знаю такого дирижера..." — "Зато я знаю!" — отрезал Кириленко. Видимо, тут же последовала и жалоба на Фурцеву в отдел ЦК, откуда ей указали на беспорядки в ее министерстве, всплыла и фамилия неуправляемого директора Большого театра... Я всего этого не знал.

— Но я же вам писал бумагу, Екатерина Алексеевна.

— Какую бумагу?! Вы что, хотите меня бумажками обложить?! — кричала она.

Кухарский молчал за моей спиной.

Так Симонов стал главным дирижером Большого театра и пробыл на этом посту 17 лет. <...>